

Bertolt Brecht, veinte años después

Juan Antonio Hormigón



En 1948, Bertolt Brecht, provisto de pasaporte checo, llega a Berlín Este vía Praga, en donde se establece el mes de octubre. En septiembre de 1949 Brecht y su mujer, Helene Weigel, crean el Berliner Ensemble. En 1954 la compañía ocupa su sede definitiva: el teatro «Am Schiffbauerdam». En la foto, Brecht y Helene Weigel saludan en la fiesta del primero de mayo de este mismo año en la Marx-Engels Platz.

A las doce menos cuarto de la noche del 14 de agosto de 1956 moría en Berlín, capital de la República Democrática Alemana, Bertolt Brecht. En el Teatro Am Schiffbauerdam, sede desde 1954 de la Compañía «Berliner Ensemble», creada por él y su mujer, Helene Weigel, prosiguen los ensayos de su «Galileo» que él se vio obligado a abandonar pocos días antes. El día 17, sus restos son inhumados en un cementerio próximo a su casa, cerca de la tumba de Hegel.

Se cumplen ahora veinte años de la desaparición de este innovador del método de producción teatral, dramaturgo excepcional, agudo escritor de ironía y humor desveladores del comportamiento del hombre en sociedad. Pero estamos también ante un intelectual que ligó su obra a las clases ascendentes, que reflexionó constantemente sobre la política, la historia y el papel que jugaban los individuos en el seno de las colectividades y las transformaciones sociales. Un hombre de cultura que vivió intensamente los turbulentos años de la primera postguerra, la crisis de la Alemania de Weimar, el ascenso del nazismo, el exilio y las dificultades de la construcción socialista después. Que sobrenadó las propias contradicciones del movimiento revolucionario, las complejas relaciones del intelectual con las fuerzas políticas organizadas y la época de consolidación del poder de Stalin con sus secuelas de arbitrariedades y esquematismos empobrecedores del materialismo científico.



Brecht escribió «Los días de la Comuna» para el 180 aniversario del primer gobierno obrero, surgido en París en la primavera de 1871. En 1962 dos discípulos de Brecht, Manfred Wekwert y Joachim Tenschert, pusieron en escena esta obra con decorados de Karl von Appen. Este espectáculo supuso un paso adelante en el desarrollo del método brechtiano.

Hoy, transcurridos veinte años de su muerte, Brecht ha ganado una de las batallas más difíciles de nuestro tiempo: sobrevivir a las modas en una época en que la moda, convertida en necesidad de mercado, ensalza, consume y devora en incansable trasiego todo tipo de productos artísticos y teatrales. Frente a las tentaciones de unas dramaturgias irracionalistas, propiciadas en la Europa capitalista por una honda crisis del conjunto del sistema y cobertura de apariencia progresista para los snobs, el método teatral brechtiano sigue ofreciendo la posibilidad de hacer del teatro un medio de comunicación y de movilización basado en el placer racional de conocer, en la conjunción armónica de poesía, ciencia e imaginación.

Las páginas que siguen tratan de exponer algunos aspectos importantes de la vida intelectual, artística y civil de

Brecht. Son forzosamente esquemáticas, pero me daré por satisfecho si logro dar una idea fiel de la dimensión de este hombre que es considerado por muchos «el más grande dramaturgo de nuestro siglo».

VANGUARDISMO Y CLASICISMO

En los comienzos de su actividad creadora, el joven Brecht siguió la corriente expresionista, coqueteó con el dadaísmo, adoptó la línea de una escritura funcional haciendo pasar los hechos y las colectividades a primer plano. Elaboró después el «teatro épico» y posteriormente el «realismo dialéctico», avanzando una teoría refrendada en sus obras y realizaciones prácticas que presentaba aspectos innovadores y una nueva forma de comprender el espectáculo teatral y sus relaciones con el público. La sustitución de la empatía por la lucidez del espectador que produce el placer de conocer, suponía sin duda una ruptura respecto a como entender el hecho teatral. Esta actitud innovadora no debemos reducirla, sin embargo, al terreno escénico, sino que puede rastrearse igualmente en sus novelas y narraciones y en libros como el «Me Ti», en que se mezclan la política con la ética y la ciencia, en un apasionante ejercicio literario.

Sin riesgo a error puede afirmarse que Brecht fue un vanguardista, pero su idea de la vanguardia nada tuvo que ver con el concepto y noción que de ella tienen el escritor o el crítico burgués. Para la burguesía, el vanguardismo es siempre una necesidad de mercado. Es la expresión de la novedad por la novedad, lo exótico, lo sorprendente, el más difícil todavía, lo extraño

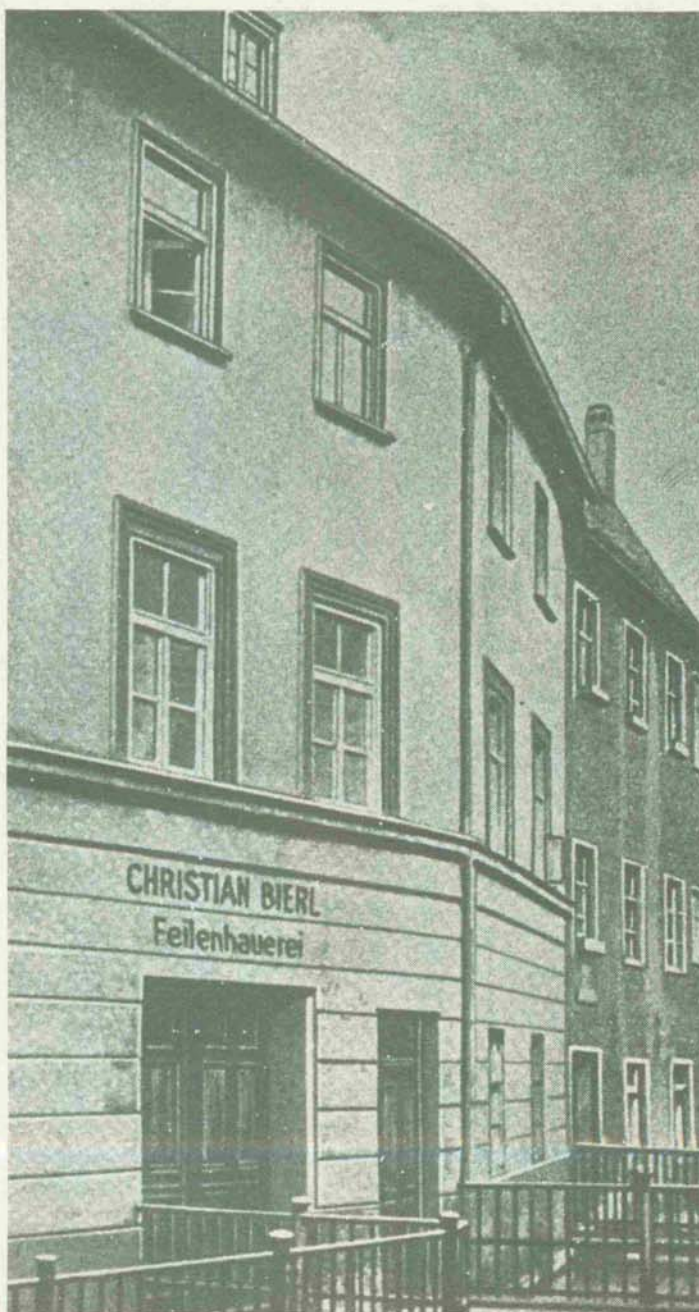
y tantas otras cosas que el mercado artístico capitalista necesita para lanzar nuevos productos y vender, aparentando una juventud o capacidad de crítica desde el sistema de la que carece.

La idea de vanguardia practicada por Brecht y otros artistas se produce en el interior de un proceso histórico definido y tiende a ampliar el campo de los lenguajes y la comunicación, profundizando y enriqueciendo los elementos signícos de la escritura para dar una visión más compleja y poliédrica de la realidad. Brecht enlazaba con las experiencias

soviéticas de los años veinte, con las piruetas del dadaísmo politizado y con fenómenos nuevos como el film, el fotomontaje, la novela documento, etc. No está de más citar como forjadores de este contexto nombres como Maikovski, Meyerhold, Tetriakov, Tatlin, Grozs, los hermanos Heartfield, etc.

Pero al mismo tiempo y de forma inseparable, Brecht tuvo desde su juventud la aspiración de lo clásico. En su ensayo «Brecht presentado a los ingleses» (1), el novelista y

(1) Lion Feuchtvanger. «Brecht-darges-



En la ciudad bávara de Augsburgo nació Bertolt Brecht en 1898. Esta es la casa en que vio la luz el escritor.

dramaturgo Lion Feuchtvanger afirmaba en 1928 que «Brecht aspira al clasicismo, es decir, a la más rigurosa objetividad», refiriéndose a las primeras obras que le había dado a leer. Esta aspiración de lo clásico es evidente si descubrimos el repertorio de lecturas, su conocimiento del teatro oriental o su activa postura en pro o en contra, pero siempre dinámica, hacia Shakespeare. Pero sobre todo es su idea de lo clásico como centro en el que se testimonian las contradicciones, anhelos y desilusiones de un período histórico, la que interesa resaltar aquí.

¿Coexisten, por tanto, en su obra el vanguardista y el clásico?

Brecht criticaba el concepto que de lo clásico ha cons-

—
 tell für Engländer». Escrito en 1928 y publicado en la revista «Die Weltbühne». Recogido en «Sinn und Form», segundo número especial dedicado a Brecht, 1957, y en «Erinnerungen an Brecht», Reclam, Leipzig, 1966, pág. 11. Citado por Manfred Wekwerth en «El teatro de Brecht: Búsquedas, opiniones, problemas», incluido en la obra colectiva «Brecht y el realismo dialéctico», Comunicación B, Madrid, 1975.



Brecht de niño, en el centro, con su madre, Sofía (1871-1920), y su hermano, Walter (1900). Su padre, Berthold Friedrich Brechtes, fue director de una empresa y luterano.

truido la burguesía convirtiéndolo en algo místico para asegurar una totalidad histórica a la que remitirse y asegurar su dominación de clase.

«Clasicismo —decía— no es en realidad, como se presenta a los ojos de un observador a posteriori, un grado particularmente alto de perfección, dentro de un género artístico con sus propias leyes, o la simple expresión refleja de una época cerrada en sí misma, «clásica», precisamente, y por lo tanto, un resultado, sino más bien algo de más amplias perspectivas e intenciones (aunque no tenga por qué estar hecho de manera consciente) y, precisamente las intenciones se orientan hacia las condiciones sociales. El intento de plasmar de manera estable determinados programas de carácter ético y estético, de conferirles algo de definitivo, concluyente, es decir, de trabajar clásicamente, representa el intento de una clase de procurarse a sí misma la continuidad y a sus programas el carácter de definitivos» (2).

Una noción de este tipo permite a Wekwerth establecer la enumeración siguiente de las manifestaciones y hechos que Brecht consideraba como clásicas:

«La novela de Gorki «La madre», el humorismo popular de Valentin, el descubrimiento por Marx de la doctrina del hombre y su mutabilidad, las canciones y los personajes populares de Buchs, el arte de guiar a los hombres de Lenin, la crítica realista - fantástica de la sociedad de Hieronymus Bosch, la Analítica de Hegel, los poemas de Eisler, el descubrimiento por Strittmatter de lo poético en las luchas de clases de la R. D. A., los grandes personajes de la Weigel, el modo en que Shakespeare trata a los grandes individuos, los fotomontajes de

Heartfield, el clasicismo de Goethe, la música teatral de Dessau, el modelo atómico de Niels Bohr.»

Por supuesto que Bertolt Brecht tiene un lugar privilegiado en esta enumeración. Su obra no es, pues, vanguardista y clásica a un tiempo, sino que posee el vanguardismo de un clásico cuya naturaleza no reside en una necesidad de mercado, sino en la razón social e histórica de asumir las contradicciones de una época. Wekwerth amplía la noción de Brecht cuando define lo clásico en el arte de nuestro tiempo como «las obras que confieren continuidad a los propósitos del proletariado dominante, o en lucha por la dominación, y de sus aliados, producidas de tal modo que hagan visibles, en los métodos y en los detalles, la totalidad y las relaciones, extendiendo por su mediación no sólo la capacidad, sino también la alegría de cambiar el mundo». Estos límites definen la obra de Brecht como la de un clásico, le confieren esa eficacia que no es otra que el vanguardismo social que lleva en sí misma incorporado.

FUENTES, ESTILO Y METODO

El período stalinista obligó a muchos intelectuales a callar amistades o gustos para tener segura la cabeza. Brecht fue un hombre cauteloso y de un pragmatismo sutil que supo serpentear terrenos tortuosos, sacando casi siempre adelante su punto de vista y sus producciones. Por eso existen determinados vacíos respecto a determinadas influencias, amigos y relaciones mantenidas durante los últimos años veinte y treinta. Roto el silencio, superados los mitos del período stalinista y las razones que lo produjeron, hoy es

(2) M. Wekwerth, artículo citado.

Brecht formando parte de la orquestina de cabaret de Karl Valentin, hacia 1915. En el centro, el que sería gran autor y actor. Al fondo, Brecht toca el clarinete.



posible hallar referencias para comprender ciertas fuentes de la dramaturgia brechtiana.

Gracias a los trabajos de Fritz Mierau en la R. D. A. o a las aportaciones de Quilici en el terreno de la plástica, por citar sólo dos ejemplos (3), conocemos datos sólo intuidos hasta hoy. Sabemos de la amistad de Brecht con Serguei Tetriakov (1892-1939), escritor y dramaturgo ligado

(3) En la R. D. A. se ha comenzado una importante recuperación de la obra de Tetriakov y otros exponentes de la literatura soviética desaparecidos o eclipsados durante el stalinismo. En este sentido es importante el libro organizado por Fritz Mierau, «Sergej Tetriakov, Lyrik, Dramatik, Prosa», Reclam, Leipzig, 1972. El libro de Quilici, «L'architettura del costruttivismo», Laterza, Bari, 1969. Es un estudio del autor con una importante parte documental. En España, una gran cantidad de estos documentos, junto con otros materiales, han sido incluidos en «El Constructivismo», Comunicación A, Madrid, 1972.

Es interesantísima la aportación de la revista italiana «Scena», núm. 3-4, 1976, en torno a la figura de Tetriakov. Incluye la traducción de «¡Aulla, China!».

primero al Proletkult y después a la vanguardia literaria y política de la L. E. F. (4). Muy poco conocido en los países capitalistas y sólo recientemente recuperado en los socialistas, estuvo estrechamente ligado al teatro Meyerhold, para el que escribió varias obras: «¡Aulla, china!», fue estrenada en 1926, y «Quiero un hijo», no llegó a serlo. La aportación de Quilici nos sitúa frente a una serie de documentos de la vanguardia soviética que vieron la luz en revistas alemanas o fueron traducidos. Por último, no hay que olvidar los artículos informativos sobre el teatro soviético que Lunacharski publicó en Alemania.

Cito esta serie de datos para

(4) La revista LEF (Frente Artístico de Izquierda) fue fundada en 1923 por Asseiev, Brik, Sklovski, Eiseinstein, Krutchenyj, Pasternak, Tatlin, Tynianov, Vertov, Tetriakov, Maiakovski y otros más. En 1927, tras surgir crisis en el grupo, se constituyó la NOVY LEF (Nueva LEF), más constructivista que futurista, en la que jugó un importante papel Tetriakov.

establecer el contexto mínimo en que nació la obra de Brecht y rastrear algunas fuentes que hasta hoy han sido por lo general ignoradas. La primera de todas la del «Proletkul», movimiento inspirado por Bogdanov, fundado en 1917, que intentaba unir vanguardismo político y artístico creando una especie de laboratorio del arte proletario. Los espectáculos teatrales que allí se produjeron proporcionaron ciertos hallazgos técnicos y lingüísticos, pero nunca conectaron con un auténtico público y siempre se dirigieron a una élite ilustrada. En cierto modo, el «Proletkul» fue la manifestación artística del infantilismo revolucionario y tuvo un carácter utópico y sectario, reducido por lo general a pura retórica destructiva.

Los mejores hallazgos del «Proletkul» fueron incorporados a sus primeros films por Eiseinstein, a sus obras por Tetriakov, y todo ello fue reconocido muy pronto por

Brecht. La revolución rusa y su desarrollo apasionó a los jóvenes rebeldes alemanes de la inmediata postguerra que iban a evolucionar poco después hacia posiciones teóricas marxistas y se unirían políticamente a los partidos obreros. La difusión de las transformaciones y experiencias teatrales fue muy amplia. Basta recordar a título de ejemplo que ya en 1921, Lunacharski publicaba en la Revista de los Actores Alemanes su estudio «El teatro y la revolución», en donde hacía un balance de lo realizado hasta entonces. En realidad, establezco todos estos antecedentes para plantear la influencia nunca explicitada, pero evidente, de Meyerhold sobre Brecht. Tanto Eiseinstein como Tetriakov fueron seguidores y colaboradores de la experiencia meyerholdiana y admiraban profundamente al más grande realizador del teatro soviético de preguerra.

El joven Bertolt Brecht escribe bajo el influjo de los expresionistas de izquierda a lo Kaiser o Toller, sus «Tambores en la noche». Al mismo tiempo que recibe después el impacto de los manifiestos del dadaísmo revolucionario de Grosz y los Heartfield, con-

templa seguramente los films de Eiseinstein, Kulechov, Kotsintsev, Trauberg, etc. Puede ver películas como «La huelga», «En el frente rojo», «Las aventuras de octobrina», «Las aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques», «El acorazado Potemkin» y otras. Sabemos que era un asiduo y apasionado espectador de cine. Pero, además, puede leer el «Chaplin» de Bogatyrev, Sklovsky y Terechkovitch, publicado en 1923 en Berlín. Asistir en 1926 a la conferencia de Maiakovski dada en esta ciudad o conocer el texto de Eiseinstein aparecido en el periódico alemán «A personal statement» (5), en el que hacía

(5) *Recogido en el libro «Film Essays» de S. M. Eiseinstein. Londres, 1963. Un interesante análisis de las relaciones de Eiseinstein con el teatro y la evolución de sus concepciones artísticas en los años veinte, en «Le Proletkult, Eiseinstein», de Bernard Esenschitz, en «Cahiers du Cinema», 220-221, mayo-junio, 1970, págs. 39-44. Por último, debemos citar el manifiesto de Eiseinstein, «El montaje de atracciones», publicado en 1923, en el que compara su trabajo al de Grosz y al fotomontaje de Rodtchenko. En concreto dice, por ejemplo, que «el tema y la trama pertenecen a los viejos teatros de representación y son totalmente superfluos en el nuevo teatro de agit-acción». Para él, un buen espectáculo era en aquel momento, «edificar un sólido programa de circo, partiendo de las tesis de la obra tomadas como base. Sólo las atracciones y su sistema son el fundamento de la eficacia del espectáculo».*

un balance de su itinerario artístico. Descubre los principios del montaje —también por los films de Griffith—, lo grotesco, la precisión del juego pantomímico, los contrastes, etc.

Es evidente que los trucos dadaístas están presentes en «Un hombre es un hombre» (1926), pero también la idea de un teatro de hechos radicalmente antipsicológico que utiliza el montaje de atracciones como método narrativo. Por otra parte, siempre pensando en la versión original de 1926 (6), las propias intenciones brechtianas de presentar con objetividad quirúrgica la absoluta capacidad del hombre para ser moldeado por la masa,

(6) *Brecht modificó por lo menos dos veces más no sólo el texto sino el sentido de esta obra. En 1926 presentó como algo positivo el hecho de que Galy Gay pudiera ser desmontado y vuelto a montar por una colectividad fuerte. Era una llamada a la despersonalización para insertarse en la masa. (A propósito de «Un hombre es un hombre», discurso en la radio, 1927.) Tras el ascenso del nazismo y la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, Brecht cambió por completo el sentido de su obra, mostrando la actuación de una colectividad negativa, terrorista y opresora sobre el pequeño burgués Galy Gay, prisionero del mundo de sus ilusiones, hasta transformarlo y convertirlo en un feroz caudillo.*



El estudiante de medicina que abandona sus estudios por la poesía y el teatro. Brecht, estrena en 1922 «Tambores en la noche» y marcha ese mismo año a Berlín. Allí, su anarquismo inicial va a transformarse a través de la lectura de los clásicos marxistas en una consecuente posición política y literaria. Con el puro en la boca y su ceño zumbón, Brecht en esta foto de 1928 comenzaba a dar la imagen de sí mismo.

unían con una corriente de la literatura soviética que propugnaba la desaparición de las individualidades para mostrar únicamente los hechos colectivos.

Cuando Brecht comienza a escribir sus «Lehrstücke» (obras didácticas), responde fundamentalmente a una necesidad de actuar desde sus posiciones de escritor en la agudización de las luchas sociales y políticas que vive la Alemania de aquellos años (7). Sin embargo, hay que señalar que estas obras responden a los principios de objetividad, compromiso e intervención que defiende el frente artístico de iz-

(7) Este período se inicia con «El vuelo de Lindberg», en 1928-29, y llega hasta «Cabezas redondas, cabezas puntiagudas», en 1934. Comprende: «El acuerdo o pieza didáctica de Baden-Baden», «Santa Juana de los mataderos», «El que dijo sí» y «El que dijo no», «La decisión», «La excepción y la regla», «La panadería», «La madre», «Los Horacios y los Curiacios».

quierda en la URSS. Nada más natural que en 1931, cuando Tetriakov viaja a Alemania, entre en contacto con Brecht y establezca con él una estrecha amistad. En la Pravda aparecerá en 1933 un trabajo suyo sobre «La madre». Un año más tarde, en 1934, Tetriakov traducirá varias obras de Brecht. Este, por su parte, hará lo mismo con «Quiero un hijo», pieza que nunca se llegó a estrenar en la Unión Soviética. Tras la detención del escritor soviético en 1937 y su muerte en 1939, Brecht escribiría como testimonio de su reconocimiento:

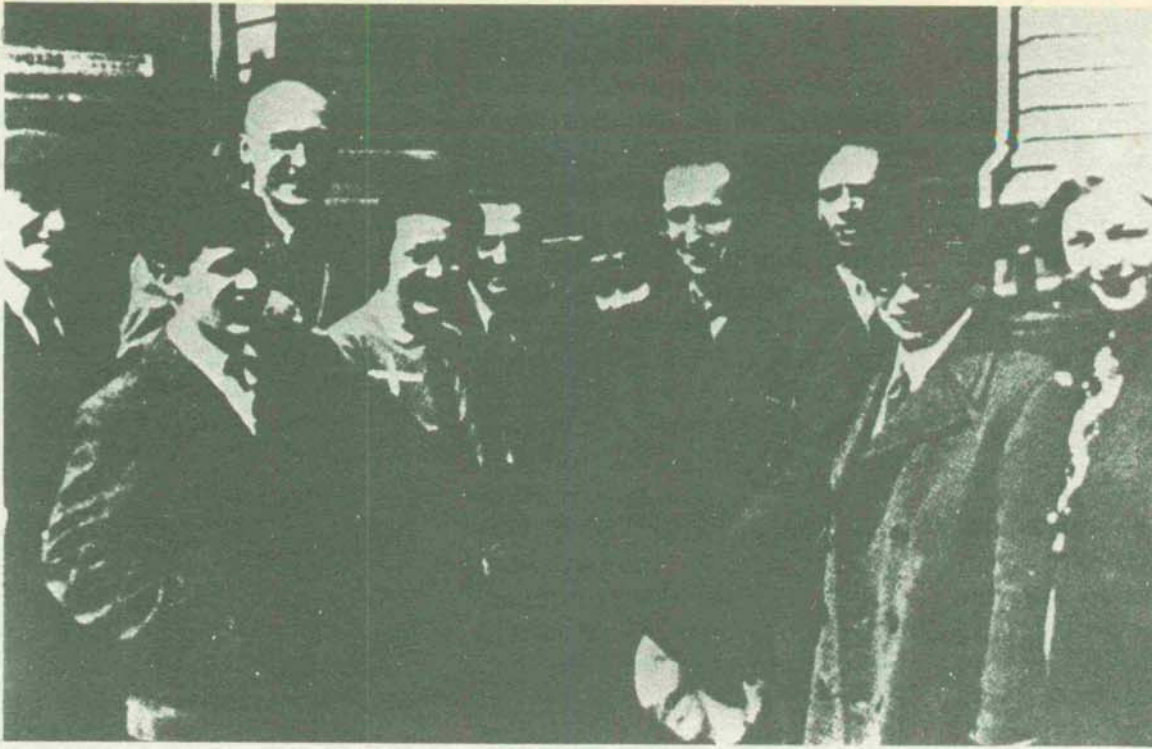
«Mi maestro,
ese hombre grande y amisto-
[toso,
ha sido fusilado, condenado
[por un tribunal popular.
Como espía. Su nombre ha si-
[do deshonrado.
Sus libros destruidos. Hablar
[de él

levanta sospechas, se calla.
¿Y si fuese inocente?»

Tetriakov es el camino más recto que lleva a Meyerhold. En 1932 viajan a Moscú varios escritores y hombres de teatro alemanes, entre los que están Brecht, Piscator, Reich y otros. Es ahora cuando se produce el conocimiento de los espectáculos de Meyerhold y de sus concepciones teatrales. Indudablemente que esta influencia no se produjo de forma inmediata, como un descubrimiento deslumbrante. Fue algo que sin duda caló en su mente y fue aflorando después poco a poco. Los posteriores años de exilio redujeron en buena medida la práctica teatral brechtiana o la limitaron al terreno puramente coyuntural. Fueron, sin embargo, en la vorágine de incessantes huidas y avances nazis, fructíferos en reflexiones y análisis teóricos. Aquí es



En Baden-Baden se celebraron al final de los años veinte importantes encuentros de música contemporánea. En ellos estrenó Brecht en 1929 este «Radiolehrstücks» (obra didáctica radial), titulado «El vuelo sobre el océano», al que puso música P. Hindemith.



Una foto muy poco conocida del primer viaje de Brecht a Moscú con otros escritores y hombres de teatro alemanes. De izquierda a derecha, Slatan Dudow, Kirsanov, Tetrjakov, Asja Laciš, Piscator, Daga Laciš, Brecht, Bernhard Reich, Deltsch, la mujer de Kirsanov.

donde los principios del teatro como convención, el pre-juego, el juego invertido, el control de ritmos, la interpretación sin empatía, etc., formuladas por Meyerhold, aparecen en el trasfondo de muchas formulaciones brechtianas. El propio concepto de «distanciación» o «extrañamiento» del objeto representado por quien lo representa, centro de la dramaturgia brechtiana, es seguro que procede del campo lingüístico y de la crítica formalista. Concretamente, entre los filólogos del OPOJAZ, fue Viktor Sklovski quien en los años veinte habló de la «Ostranénie» entre el artista y su obra. Dicha formulación fue recogida por Meyerhold al plantear abiertamente la no-identificación entre actor y personaje. Brecht utilizó por vez primera el término «Verfremdung» en 1936, en el que amplía el concepto simple de extrañeza o lejanía por el de «no alienación», que es el sentido más preciso de la **compleja expresión por él acuñada.**

* * *

De todos modos, pienso que la influencia de Meyerhold trascendió el terreno del análisis teórico y alcanzó campos como la escenografía, la distribución espacial y otras cuestiones. Lo que sucede es que esta influencia nunca debemos entenderla ni como una reproducción mimética de resultados ni tampoco como simple apropiación de técnicas. Lo que Brecht extrajo de Meyerhold fue una concepción del hecho teatral y una forma de plantearla escénicamente.

Todo esto conecta estrechamente con las propias ideas que Brecht tenía respecto a su teatro, no tanto de sus obras como literatura, sino como hechos teatrales. Creo que desde muy pronto, planteó la necesidad de entender su aportación como un método en formación para producir espectáculos. Este sentido se puede dar a textos aparentemente coyunturales como la «Carta al teatro obrero», «Teatro Unión», de Nueva York, sobre «La madre» (1936) y al «Discurso a los actores obre-

ros daneses sobre el arte de la observación» (1934), que indican y muestran la exigencia de acometer con un método específico el montaje de sus textos.

Mientras la obra de Brecht quedó reducida, tanto en sus escritos teóricos, críticos o de creación, al terreno del libro, no existió la posibilidad de una discusión en torno al estilo y el método. Desde su establecimiento en la R. D. A. en 1948 y más aún tras la creación del «Berliner Ensemble» un año después; los proyectos brechtianos comienzan a hacerse realidad. Las óptimas condiciones para la producción teatral ofrecidas por la parte de Alemania que construye el socialismo, cristalizan en una serie de espectáculos, en muchos de los cuales interviene como director de escena, que pueden definirse como ejemplares sin peligro de inexactitud.

En este período, breve pero denso, Brecht no deja de profundizar en su método. Desarrolla el concepto de «teatro épico» y da un paso adelante

al plantear los principios de un «teatro dialéctico». Analiza en sus textos la metodología de la producción de espectáculos. Junto al «Messingkauf» (1937-51), traducido como «La compra del cobre», pero que encierra un sentido metafórico, vale la pena señalar el «Estudio de la primera escena del «Coriolano» de Shakespeare», las «Notas sobre Katzgraben» o el conjunto de estudios que llevan el epígrafe global de «La dialéctica en el teatro». Por otra parte, desarrolla una estilística propia que tiene mucho que ver con su método, desde luego, pero que responde igualmente a las tradiciones teatrales alemanas, a sus recursos técnicos y al gusto propio y el de sus colaboradores.

El problema mayor que ha sufrido en estos últimos veinte años la herencia brechtiana ha sido la confusión frecuente entre estilo y método. Ha habido muchos hombres de teatro que han intentado profundizar y desarrollar el método creado por Brecht, su concep-

ción dramaturgica. Pero no han faltado quienes se han limitado a una mimesis empobrecedora de algunas propuestas formales del «Berliner Ensemble», aceptándolas como hechos consumados y no como conclusión de un proceso de búsqueda. A este error no han contribuido los «Libros modelo», sino la interpretación que de ellos se ha hecho en muchas ocasiones. Los «Modell» son el balance compilado de unas experiencias y deben servir como referencia, dato o información, nunca de objeto de copia servil. No obstante, es necesario insistir en que el ataque a Brecht y a su concepción del teatro, el arte y la cultura ha sufrido grandes cambios. Desde su anatema radical por parte de la burguesía bien pensante en nombre de su cerrada adscripción socialista —eran los años de la guerra fría— se ha pasado a las sutilezas del presente en que se tacha su teatro de frío, racionalista o aburrido desde las posiciones de un pseudovan-

guardismo «progre» de raíz snob, auspiciado por la misma burguesía de antaño que se ha lavado la cara. En el contexto de las sociedades que construyen el socialismo o en las neocapitalistas, el método de Brecht sigue siendo, en mi opinión, la forma más elevada de producción y creación de espectáculos. Lo difícil, no me cabe la menor duda, es aplicarlo correcta y justamente.

UN CONCEPTO DE LA MILITANCIA

Brecht vivió conscientemente ligado a la historia de su tiempo. Esta afirmación no desejaría que se admitiera como banalidad retórica, sino como idea global de su comportamiento. Todo ser humano vive en la historia, consciente o inconscientemente, sea cual sea su grado o nivel de relación con la comunidad o con la dinámica social. Pero no son relativamente muchos los hombres que descubren con plena lucidez su naturaleza de seres históricos; miembros, por

En 1933, al día siguiente del incendio del Reichstag por los nazis, Brecht abandonó Alemania camino del exilio. Estuvo en París y posteriormente se instaló en Dinamarca. Aquí le vemos trabajando en su casa de Skovsbostrand, en un período amargo pero fructífero de su producción como dramaturgo y teórico en donde comenzó a formular su teoría del «Verfremdung».



tanto, de una colectividad e inscritos en un proceso sobre el que pueden actuar e intervenir. Esta es la expresión más general, pero también la más profunda de la política: participar en el establecimiento de las hegemonías cambiantes de poder en los procesos históricos para los diferentes grupos, bloques y clases sociales. Dicha participación puede concebirse de forma estrictamente individual, tal y como se hizo desde el Renacimiento a la revolución industrial, pasando por la Ilustración. Puede articularse en una colectividad más o menos amplia que existe en función de sus programas e intereses; es, simplificando mucho, la organización y lucha de partidos. Un individuo puede, por último, reconocerse en una colectividad más amplia y dar al punto anterior un contenido acorde con su concepción del mundo en el que la contradicción surge entre las clases y la tendencia dominante es su desaparición.

Volviendo a Brecht, vamos a tratar un aspecto sumamente interesante de su vida, su concepción de la militancia política y del papel que el intelectual debe jugar en el seno de una sociedad. Para él, las cosas estuvieron claras desde el principio. En el momento en que comprendió que el capitalismo convertía la vida social en una jungla en donde la ética dominante era una mascarada que sólo protegía y legitimaba a los detentadores del poder, decidió intervenir activamente para transformar el medio social.

A mediados de los años veinte, Brecht había abandonado prácticamente el anarquismo ácidamente frívolo de la inmediata postguerra, expresión de todo un grupo generacional que se rebelaba contra las ideas que produjeron el cataclismo bélico. Como mu-



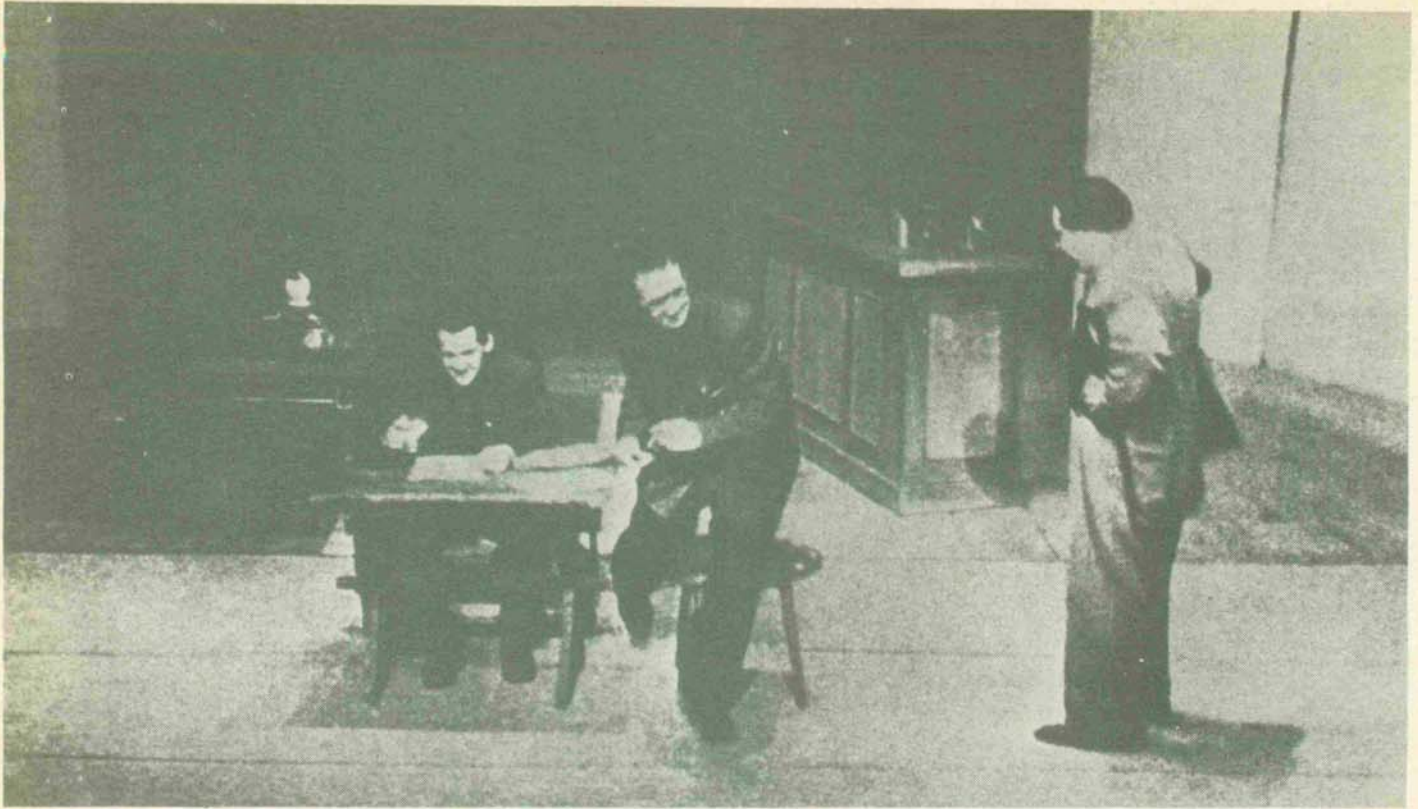
El 31 de julio de 1947 en el «Coronet Theatre» de Los Angeles se estrenó «La vida de Galileo», dirigida por Joseph Losey y Brecht. Charles Laughton interpretó el personaje de Galileo y trabajó en la versión inglesa. Al estreno asistió Charlie Chaplín, que aparece junto a Brecht.

chos otros, descubrió en lo estéril de este nihilismo incendiario la necesidad de transformar por caminos organizados el sistema social existente. Comenzó a estudiar los clásicos del marxismo, intentó que su trabajo de escritor fuese coherente con sus posiciones ideológicas y azuzó con sus sarcasmos a la burguesía weimariana en «La ópera de perra gorda» y «Mahagony» o se alineó abiertamente en la lucha antifascista y por un sistema social que aboliera la explotación del hombre por el hombre. En ese período, Brecht intervenía directamente también en la política cotidiana con particular entusiasmo. Hans Eisler, amigo y colaborador suyo desde entonces, cuenta que «si sucedía algo, el primero que me telefoneaba era Brecht: 'Habrá que hacer alguna cosa', me decía» (8). Así surgieron muchos de sus poemas y textos de canciones que Eisler o Weill musicaban y Ernst Busch o Helene Weigel cantaban.

(8) Entrevista a Hans Eisler en 1958 por la radio de la R. D. A. Recogida en Hans Eisler, «Reden und Aufsätze» (Conversaciones y artículos), Leipzig, Reclam, 1961. Traducción francesa en «Action Poétique», núm. 51-52, págs. 76-77, París, 1972.

Desde muy pronto tenemos, pues, la imagen de un Brecht adscrito al marxismo y políticamente actuante. Más aún, muchos de sus amigos pertenecen al Partido Comunista Alemán (K. P. D.) y el partido constituye su principal nexo de unión con la clase obrera y él no duda en mostrar su papel como instrumento de organización y de combate para que la clase obrera conquiste el poder. «Die Massnahme» (La Decisión), escrita en 1930, contiene pasajes específicos dedicados a definir el papel del partido y del luchador por el comunismo:

«Porque si cada camarada tie-
[ne dos ojos
el Partido tiene mil.
El Partido conoce tres con-
[tinentes,
cada camarada conoce una
[ciudad.
Cada camarada tiene su hora.
Cada camarada puede ser
[destruido,
pero el Partido no puede ser
[destruido.
Porque es la vanguardia de las
[masas
y dirige su combate
con los métodos de los clá-
[sicos, forjados
en el conocimiento de la rea-
[lidad».



El dramaturgo teórico Bertolt Brecht estuvo íntimamente ligado a la práctica teatral. El Berliner Ensemble le permitió llevar a cabo una buena parte de sus proyectos. Aquí le vemos durante el ensayo de su adaptación de «El proceso de Juana de Arco en Rouen en 1431».

Toda esta serie de hechos, sin embargo, no tienen un reflejo explícito en la adhesión de Bertolt Brecht al Partido Comunista como militante. Los datos y testimonios que poseemos indican que así fue. Personalmente, me queda la duda respecto al período anterior a 1933, aunque sólo sea por el tono de sus textos, pero parece seguro que desde entonces nunca fue un inscrito en las filas partidarias.

En mi opinión, esta circunstancia es sumamente interesante para comprender las posiciones de Brecht sobre el problema de la militancia y más aún las relaciones entre el intelectual y la política, grande o pequeña, en el período histórico de entreguerras, lucha contra los fascismos y guerra fría. No cabe duda que en las sucesivas etapas que le tocó vivir, en la vorágine de la Alemania de

Weimar, como exiliado errabundo o como ciudadano de la República Democrática Alemana, su militancia antifascista, antiimperialista y por la construcción del socialismo, quedó probada en todo momento. Pero militancia a partir de un concepto amplio y profundo de la política, el que supone cambios, movilizaciones, aprendizajes en las transformaciones sociales. Rechazaba como algo viejo las pequeñas disputas de grupos, las querellas entre capitostes con pies de barro, las intrigas; eso representaba lo viejo, lo que era necesario barrer de la política de nuestro tiempo.

Brecht prohibió «La decisión» años después de su estreno. Creo que tuvo razones para hacerlo, porque su demostración sólo es válida en situaciones límite. Sin embargo, en esta obra existe un pasaje que ilustra en buena medida un

comportamiento político próximo al suyo:

«Quien lucha por el comunismo debe saber batirse y rehusar [el combate, decir la verdad y no decirla dar sus servicios y rehusarlos. Mantener sus promesas y no [mantenerlas exponerse al peligro y huir del [peligro. Darse a conocer y permanecer [invisible. Quien lucha por el comunismo, no posee, de todas las virtudes, sino una: la de luchar por el comunismo».

Esta especie de prontuario resume lo que hemos dado en llamar «astucias brechtianas». Astucias que exhiben algunos de sus personajes teatrales y astucias que el propio

escritor mostró durante su vida. Brecht supo siempre esquivar el golpe directo y buscar el rodeo, el zig-zag, el hueco de salida. Al mismo tiempo que escribía «Terror y miseria del Tercer Reich» (1938) o «La resistible ascensión de Arturo Ui» (1941), abría un abanico de sutiles pragmatismos en sus «Cinco dificultades para decir la verdad». Las respuestas a su interrogatorio en el «Comité de Actividades Antiamericanas», son las de un militante que tiene conciencia de estar en presencia de investigadores fascistas. Su campaña por la paz en los mayores momentos de tensión entre la R. F. A. y la R. D. A., no impide que sus dos cartas al primer secretario del P. S. U., Walter Ulbricht, pidan se atiendan las peticiones de los obreros y se destruyan las redes de provocadores fascistas. Brecht entiende la realidad como contradictoria en todos sus hechos y manifestaciones, su comportamiento político es contradictorio también para conseguir esa marcha adelante de la historia a través de la resolución de sus crisis.

Queda por escudriñar, por

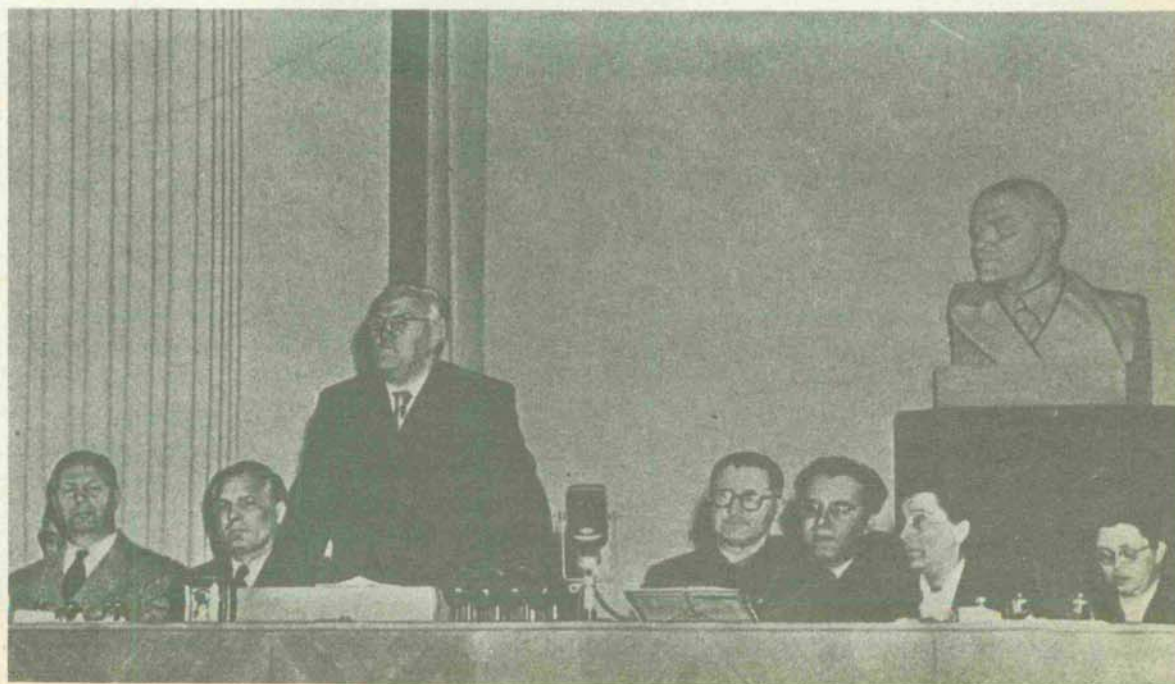
aventurar al menos, las razones de su no adscripción política al Partido Comunista. Para comprenderlo es imprescindible recordar el contexto. Al final de los años veinte y treinta, con el ascenso del fascismo y del peligro de guerra y la crisis general del capitalismo, surgió en el seno de la Internacional la figura del «revolucionario profesional», el hombre entregado absolutamente a la propaganda y organización de la revolución allí donde la Internacional lo enviara.

Muchos intelectuales procedentes de la pequeña y mediana burguesía, llevados por impulsos no exentos de misticismo (enfermedad crónica en muchas adscripciones revolucionarias), abandonaron en buena medida su actividad para dedicarse en cuerpo y alma a las tareas partidarias. Se sumieron en un clima de clandestinidad que muchas veces fue coartada a su falta de talento. No debemos temer la afirmación de que muchos artistas y escritores mediocres suelen buscar una militancia absorbente para justificar su incapacidad artística. Todavía hay que insistir hoy,

cuanto más entonces, en que un trabajo intelectual o artístico bien hecho, coherente con los planteamientos o la tendencia política en la que el individuo se sitúa, es en sí mismo una forma de militancia. Nada tiene de extraño que Brecht rechazara la idea de una instrumentalización inmediata de su trabajo por parte del Partido. Que creyera profundamente en la dimensión política de su actividad como escritor y no deseara debilitarlo con reuniones estériles o tareas a veces absurdas. De todos modos, ésta es también una de sus típicas contradicciones.

Por otra parte, Brecht vivió desde su exilio danés y finés la época de persecución stalinista a la vieja guardia bolchevique y a un buen número de intelectuales que discrepaban de diversos aspectos del proceso de construcción socialista y del monolitismo artístico que se imponía, sin perder un ápice de su condición revolucionaria. Pasó todo aquel período entre los rumores contradictorios que llegaban de Moscú y el entrechocar del acero de los blindados que subía de Berlín. En enero de

25 de mayo de 1955: Brecht recibe en Moscú el premio Lenin de la paz. Una buena parte de su actividad política en la República Democrática Alemana estuvo dedicada a difundir y luchar por la paz, contra el peligro de la guerra atómica y contra el rearme. A la izquierda del escritor, N. S. Tichonow, a su derecha, H. Weigel.





Brecht en los últimos meses de su vida. Las elegías de Bukow, sus postreros poemas, son de un acusado lirismo y evocan nostalgias sutiles y una mesurada placidez. Al contrario de lo que agitó en su tiempo cierta crítica reaccionaria, Brecht fue un consciente y entusiasta participante en la construcción socialista de la RDA.

1939 anotaba en su diario: «Kolchov, detenido también en Moscú. Mi última conexión rusa allí. Nadie sabe nada de Tetriakov, que se dice es un 'espía japonés'. Nadie sabe nada de la Neher, que se dice llevó a Praga, a cuenta del marido, asuntos trostkistas. Reich y Assja Lacis ya no me escriben. Grete no recibe ninguna respuesta de sus conocidos del Cáucaso y Leningrado. Incluso

Bela Kun, el único entre los políticos que yo he visto, está en prisión. Mayerhold ha perdido su teatro, me parece que le dejan hacer obras líricas. La literatura y el arte aparecen cubiertos de fango, la teoría política mal reducida, existe algo parecido a un humanismo proletario débil, exangüe, propagado por vía burocrática».

Sus palabras no necesitan extenso comentario. Brecht era

consciente de lo que pasaba, quizás no en toda su dimensión, pero sí en grado suficiente como para no emigrar a la URSS, sino a Estados Unidos ante el avance del ejército nazi. Realizar un juicio aplastante sobre el stalinismo fue tarea fácil entonces y siempre para los enemigos del socialismo. Su anatema incluía a uno y otro en emparejamiento premeditado. El problema y en ocasiones el desgarramiento personal, fue para quienes creyendo en el socialismo eran testigos de las barbaridades del período stalinista y seguían luchando por el socialismo por encima de los desmanes de una época convulsa o de predominios personales. Hay que considerar en toda su dimensión a estos hombres que lograron separar las cruentas arbitrariedades de aquel período y de después, con el auténtico significado histórico del socialismo. Que lograron entrever la duplicidad stalinista, porque el enemigo de la paz y la democracia invadía Europa con sus divisiones. No quedarse en la superficie del problema denunciando las persecuciones, sino buscando su raíz. Brecht lo hizo en 1954 (antes, a la muerte de Stalin, lo había alabado), cuando dijo: «Una de las graves consecuencias del stalinismo es la atrofia de la dialéctica. Sin el conocimiento de la dialéctica no es posible comprender transiciones tales como la que va de Stalin en cuanto motor a Stalin en cuanto freno. Tampoco puede comprenderse la negación del Partido a través del aparato. Ni tampoco la transformación de luchas de opiniones en luchas por el poder. Ni el recurso de la idealización y transformación en leyenda de una persona conductora para conquistar las grandes masas atrasadas en una causa del distanciamiento y paralización de

esas masas. La evaluación histórica de Stalin requiere la labor de los historiadores. La liquidación del Stalinismo sólo puede lograrse mediante una gigantesca movilización de la sabiduría de las masas a través del Partido. La misma se halla en la línea recta que lleva hacia el comunismo. La adoración de Stalin (dolorosa) se transforma en una renuncia a orar» (9).

Finalmente, para terminar este rápido recorrido, Brecht se situaba en este caso en el

(9) En Bertolt Brecht, «Escritos políticos», Editorial «Tiempo Nuevo», pág. 216, Caracas - Venezuela, 1970.

terreno que deseó colocar siempre su teatro y su posición de intelectual. El quiso mantener una estrecha conexión entre arte y ciencia, haciendo que el primero tuviera una tendencia objetiva (10). Esta objetivi-

(10) En este sentido, los textos de Brecht son numerosos, en particular en el «Messingkauf». Llegó a proyectar en 1937 «La Sociedad Diderot», una especie de Academia mundial del teatro a manera de las sociedades científicas internacionales. Discutió el asunto con Walter Benjamin y pensaba pedir su colaboración a Auden, Isherwood, Nordhal Grieg, Lagerkvist, Eiseinstein, Tetriakov, Burian y otros. Existe un manifiesto de Brecht sobre este proyecto, todavía inédito en castellano. Con todo ello buscaba una valoración científica del hecho teatral y la



El 14 de agosto de 1956, Brecht moría en Berlín, en su casa de la Chausseestrasse 125, víctima de un ataque cardíaco. Fue enterrado en un cementerio próximo a su casa, en una tumba sencilla, no lejos de la que ocupa Hegel.

dad y su pasión por mostrar lo negativo de los comportamientos humanos, lo contradictorio, para provocar impulsos sociales positivos en el espectador, constituye la clave de una nueva forma de entender la producción artística en una sociedad desarrollada y en la que el hombre es un ser históricamente desarrollado. Por supuesto, que negar la catarsis autocomplaciente del signo que sea, es buscar la vía difícil y considerar que el «placer de conocer» es lo típico del hombre que ha desterrado la magia y la mística de su existencia.

Esta objetividad contradictoria supone una relación crítica del intelectual en su obra respecto a la realidad, incluso en el terreno político, claro está. Esta relación crítica es en sí misma el germen de una posición dialéctica del intelectual hacia su medio social y la forma, al mismo tiempo de asumir dialécticamente su trabajo social. En Brecht, esta asunción de la crítica como dialéctica fue constante a lo largo de su vida, también en su período como ciudadano de la R. D. A. Sólo que en su caso, la tendencia y tipicidad de su obra fue siempre coherente con el momento de lucha antifascista, de superación del capitalismo o de construcción del socialismo. Seguramente por todo eso, Brecht ha seguido vivo y combatiente en estos últimos veinte años y su método sigue pareciendo útil a todos aquellos que creen que el teatro y el arte son un producto social que debe intervenir con sus medios específicos en la transformación del hombre y la historia hacia el predominio de la razón y la justicia. ■ J. A. H.

puesta en marcha de un sistema de intercambio de experiencias, datos y publicaciones a nivel internacional. La guerra impidió que este proyecto se llevara a cabo.