

BERTOLT BRECHT: UN ANIVERSARIO Y UN LIBRO

EN este año de 1973 se cumplen setenta y cinco del nacimiento, en Absburgo, de Bertolt Brecht. Coincidiendo con este aniversario y a falta de estudios y publicaciones relevantes para profundizar el conocimiento de la obra del dramaturgo alemán, ha llegado a España el tomo XV y último de sus obras completas, editado como los anteriores por la argentina Nueva Visión.

El volumen presenta como novedad importante el que recoge dos textos no publicados en vida del autor, uno de ellos reducido a fragmentos tan sólo, como primera aportación pública al estudio de los cuantiosos materiales del Archivo Brecht. Ambas obras, «Der Brotladen» («La panadería») y «Turandot oder Der Kongress der Weisswäscher» («Turandot o el congreso de los intelectuales»), aparecen por vez primera traducidas al castellano, formando un conjunto sugerente sobre dos etapas distintas de la evolución y elaboración dramática brechtiana.

«La panadería»: fragmentos de un «Lehrstück»

En los años 1929-30, Brecht pasa del surrealismo materialista a un didactismo instrumental y directo: es el espacio que media entre «Un hombre es un hombre» y «Santa Juana de los mataderos». El mundo se debate en plena crisis económica tras el hundimiento de la Bolsa neoyorkina. En Alemania, la inflación hace estragos en las masas trabajadoras, empobrecidas al máximo, engrosa el ejército de parados y arroja en casas y calles el espectro de la miseria.

Brecht comenzó a escribir una obra en la que se recogía la situación de los más humildes en estas circunstancias concretas. A través de la historia de la viuda Niobe Queck y del joven vendedor de periódicos Washington Meyer, quería mostrar la naturaleza

de las relaciones humanas, su fragilidad o su grandeza, el deterioro a que el hambre y la necesidad las someten, y las causas y razones que motivan este estado de cosas intrínsecas al modo de producción capitalista con sus crisis inflacionarias cíclicas, su sistema de privilegios derivado de la posesión o no de los medios de producción social, la inducción de una conciencia alienada, egoísta, en los individuos, caldo de cultivo para mitos que ocultan la realidad de las relaciones sociales, etcétera.

De «La panadería» sólo se conservan fragmentos, algunas escenas completas, diálogos, canciones, coros, etcétera. El Berliner Ensemble consideró este material no como un fragmento de obra, sino como un documento histórico sobre una determinada situación a partir del cual podía construirse un espectáculo.

Texto y espectáculo

Un colectivo dramático del Berliner Ensemble formado por Manfred Karge y Matthias Langhoff, responsables también de la puesta en escena, construyeron una historia a la que dieron, según ellos mismos confiesan, su propio desarrollo, que no es el único, debido a las variantes que existen sobre muchas situaciones y escenas diferentes.

Algo muy importante a señalar es que el texto publicado, al que se adjuntan algunas de las variantes y diálogos como apéndices, corresponde a la versión escénica definitiva. Karge y Langhoff pudieron desarrollar todas las fases del trabajo teatral. Construir el edificio dramático a partir del material inicial, reflexionar sobre este material escénico y elaborar con los actores la puesta en escena.

El texto definitivo de «La panadería», no sólo adquirió su carácter definitivo en la práctica, sino que es imposible medir su carácter e importancia sin hacer referencia al espectáculo. Al con-

trario que en otras grandes obras de Brecht, «Galileo» o «El círculo de tiza caucásico», por ejemplo, cuyo texto tiene una gran autonomía literaria, «La panadería» existe literariamente sólo en el conjunto significante del espectáculo.

«La panadería» fue estrenada en Berlín en 1967 y en París en 1972, por el Teatro de la Comuna de Aubervilliers, dirigida igualmente por Karge y Langhoff. No he podido ver ninguna de las dos representaciones, aunque he estudiado el abundante material gráfico, enormemente ilustrativo en este caso por la depurada cons-

trucción de signos gestuales y espacio-visuales que configuran la puesta en escena.

El crítico francés Richard Demarcy, en un espléndido estudio sobre el montaje del Berliner —demostrativo de hasta qué punto un crítico teatral de nuestro tiempo debe poseer conocimientos lingüísticos además de históricos y estéticos—, insiste en que «La panadería», como espectáculo, señala un paso adelante en la evolución dramática brechtiana. «Esta representación —dice— testimonia el extremo vigor de una forma de pensamiento en que arte, política y ciencia están indisolublemente ligadas, no sólo en los "contenidos" sino sobre todo en los procedimientos formales (las prácticas significativas, podríamos decir)».

El escenario muestra un patio interior al que llega un grupo de parados. Frente a un muro de piedra desgastado, negro de humos y lluvias, estos hombres y mujeres deciden representar para ellos mismos una obra que les ayuda-



rá a conocer las leyes que rigen el sistema que les ha arrastrado a esta situación. El grupo dibuja con tiza los decorados, emplea como utensilios los trastos viejos que halla a mano y se convierte alternativamente en espectador y actor del espectáculo que allí representan.

La puesta en escena de la obra que montan los parados tiene toda la apariencia del teatro de «agit-prop» representado por compañías obreras en los años de la República de Weimar. Brecht mismo colaboró activamente con estos grupos, no sólo en Alemania. Para ellos escribió alguna de sus piezas didácticas y a ellos se dirige, aunque redactada posteriormente, la «carta a un actor obrero sobre el arte de la observación». Elegir la estilística del «agit-prop», la pobreza de medios, el tono directo y urgente, tenía, pues, una razón histórica. Pero esta pieza, y en definitiva la propia estilística del «agit-prop», surgen en el interior de un espectáculo que responde a una teoría dramaturgía mucho más elaborada y rica en significados, una dramaturgia que ha hecho suyas complejas nociones científicas y políticas, técnicas de los teatros chino y japonés, y ha reflexionado el teatro a partir de la moderna lingüística.

Todo esto lo había señalado ya Roland Barthes cuando en 1956 enunciaba los aspectos semiológicos del brechtismo, y antes, en 1954, calificaba a los espectáculos del Berliner Ensemble como «actos semánticos extremadamente densos». Hoy, las pronuncias de Barthes son generalmente admitidas e incluso han sido desarrolladas; incluso en nuestro país, comienza a estudiarse el hecho teatral como acto lingüístico, es decir, como un conjunto de signos racionalmente elaborado que tiene una determinada capacidad significativa o, si se quiere, comunica unos significados, ideas o pensamientos.

No puede sorprendernos que «La panadería» haya profundizado sobre el valor del signo teatral: gestual, plástico, sonoro o luminoso; sobre su material, su economía y su ritmo de producción, etc. Demarcy afirma que «esta puesta en escena constituye una auténtica convención gestual».

«La panadería», con su apariencia de teatro miserable, constituye un excelente ejemplo de cuál es la teoría y práctica que Brecht defendió, opuesta al teatro pobre



La teoría central de Brecht sigue viva y operante en el mundo, por encima de la irresponsabilidad y ocultación a que pueda someterlo una determinada crítica. (En la foto, el dramaturgo con su colaborador musical, Kurt Weill.)

JUAN ANTONIO HORMIGON

de la desnudez y el vacío, y al teatro rico del barroco decorativista. Cualquiera que conozca los espectáculos del Berliner Ensemble sabe que responden a una dramaturgia técnica e industrialmente muy desarrollada. Son espectáculos costosos cuyo valor se mide en eficacia cultural y social, no por los ingresos en taquilla. Pero aquí, los objetos, los utensilios, los dispositivos, tienen un carácter de necesidad, son útiles al trabajo del actor y adquieren un alto valor significante, aislados, utilizados o contrapuestos. Los materiales y su tratamiento son en ocasiones muy bellos, pero su finalidad no es nunca el decorativismo, sino su valor significativo en el conjunto del espectáculo. El teatro barroco e intemporal utiliza mecanismos y estructuras destinados a sorprender al espectador, a ser por sí mismas una finalidad abstracta. El Berliner plantea la elección de elementos físicos (materiales, objetos, trajes, dispositivos esceno-

gráficos, gestualidad, grupos, desplazamientos, música, etc.) y su realización, a partir de un análisis y comprensión del texto, del sentido de la fábula, de la naturaleza y comportamiento de los personajes. Saber qué se quiere contar primero y después deducir los medios más útiles y eficaces para contarlos.

«Turandot»

La segunda de las obras, «Turandot» o el congreso de los intelectuales, es la última que escribió Brecht y dejó sin corregir. La idea inicial surgió en los años treinta cuando quiso escribir un personaje para Carola Neher utilizando las «fiabbe» de Gozzi en la traducción alemana de Schiller. Finalmente, fue en los años cincuenta cuando llevó a cabo su proyecto, terminando la obra en 1954 y dejando su corrección para cuando fuera representada por la compañía berlinesa.

«Turandot» se inscribe, pues,

entre las obras de la última etapa de la producción del dramaturgo, cuando su poética se hallaba plenamente desarrollada. Es importante señalar que su redacción es contemporánea a la adaptación que hizo con Besson, Berlau, Monk y Neher de «El preceptor», de Lenz. En esta obra, el colectivo adaptador quiso analizar la naturaleza del preceptor y en cierto modo del intelectual del siglo XIX, del educador de los hijos de la aristocracia, y su responsabilidad en la configuración de una mentalidad militarista, imperialista y antipopular que produjo, de junkers a nazis, dos hecatombes para Alemania.

«Turandot» es también una obra sobre la condición, naturaleza y responsabilidad del intelectual en la sociedad. El propio Brecht afirma que en «Galileo» quiso describir «el alborar de la razón que hacia las postrimerias del siglo XVI inauguró la era capitalista», ahora iba a mostrar su ocaso, «el crepúsculo de esta clase de razón».

Brecht, como en otras ocasiones, sitúa la obra en una China convencional en la que habitan la aristocracia imperial, los Tuis, los bandidos callejeros (que forman una especie de sindicato del crimen cuyo jefe es Gogher Gogh), los fabricantes de vestidos, los sin vestidos y los rebeldes de las montañas que dirige Kai Ho, antiguo Tui expulsado del cuerpo por hablar de igualdad, reparto de tierras y cosas parecidas. Tras esta división, no es difícil distinguir la sociedad capitalista en una etapa de contradicción manifiesta.

La palabra «Tui» es la síntesis de la acepción alemana de intelectual. Efectivamente, Brecht denuncia en su obra el comportamiento de los intelectuales que se han degradado en el capitalismo hasta convertir el pensamiento y el conocimiento en simple mercancía, poniéndolos al servicio de los poderosos para justificar sus atropellos y explotaciones sobre las masas. Es una acusación contra aquellos intelectuales que conocen la verdad y en lugar de situarse junto al pueblo, se rinden al oro y la comodidad del poder, a quien sirven por mil caminos diferentes para justificar y legitimar sus actos. Intelectuales que en su ceguera no comprenden que ese poder, históricamente inaceptable, no tiene otro medio que la represión para subsistir y ellos serán tan víctimas como las masas populares que luchan en prin-



EDITORIAL
CASTALIA

Zurbano, 39 - Tel 734 85 81
MADRID-10

EDICIONES CRÍTICAS
EPISTOLARIO DE LEANDRO
FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Edición, introducción
y notas de René Andioc
Tamaño 24 x 17 cm.
712 págs. Tela. 1.500 pts.



LITERATURA
Y SOCIEDAD

J. M. MARTÍNEZ CACHERO

La novela española
entre 1939 y 1969

Historia de una aventura

Libro distinto a los existentes.
Histórico más que crítico (aun
que también en él se haga crí-
tica de obras, tendencias y
actitudes), documentando ve-
roz y completamente la mar-
cha del género a lo largo de
más de un cuarto de siglo en
medio de obstáculos sin cuento,
lo cual lo constituye una
desigual aventura.

330 páginas. Rústica: 1.600 pts.

clásicos Castalia

50/Francisco de Quevedo

* LOS SUEÑOS

Edición de Felipe C. R. Maldonado

51/Bartolomé de Torres Naharro

* COMEDIAS

Edición de D. W. McPherson

52/Ramón Pérez de Ayala

*** TROTAS

Y DANZADERAS

Edición de Andrés Amorós

53/José Martínez Ruiz, Azorín

* DOÑA INÉS

Edición de Elena Castaño

Tamaño: 10,5 x 13 cm.

Sencillo: 80 pts.

* Intermedio: 100 pts.

** doble: 120 pts.

*** especial: 150 pts.

DISTRIBUIDOR EN CATALUÑA

Les Punxes, Distribuidora, S. L.

Pou Dalc, 6 - Tel. 231 84 87

BARCELONA-2

BERTOLT BRECHT:

ció por cambiar sus condicio-
nes de vida.

Comerciar con el pensamiento,
comerciar con la verdad, viene a
decirnos Brecht, es injustificable
incluso si se es pobre. El anciano
Sen reprocha a un Tui este
tipo de comercio; su nieto Eb-Feh
le dice: «Déjalo, tal vez sea de-
masiado pobre», a lo que respon-
de este anciano que ha venido a
la ciudad a aprender lo que su
trabajo de campesino no le per-
mitió: «Eso lo disculpa casi todo,
pero esto no». Quizá la gran con-
clusión de la obra sea que llega-
dos a un punto, todo intelectual
que no está con las aspiraciones
del pueblo, está contra él.

Existe además una posible lec-
tura más concreta y restringida
de la propia anécdota de la obra.
Creo que aquí, como en el «Me-
Ti», Brecht oculta tras los nomi-
bres chinos personajes de la His-
toria de Alemania. Los hechos que
se relatan tienen todo que ver
con la carestía e inflación de los
últimos años de la República de
Weimar, debida a la acumulación
de artículos de primera necesidad
por parte de los grandes monopó-
lios especuladores para producir
una subida de precios. Existe tam-
bién un paralelo entre el asalto
de los nazis al poder, guerra de
libros, persecución de intelectua-
les, incendio del Reichstag (almacenes
de algodón en este caso) y
derrota militar hitleriana por par-
te de un ejército libertador, es-
cetera, y los hechos de la ané-
dota teatral. Asimismo, tras el
Emperador y su hermano Jan Jel
puede distinguirse fácilmente a
Hindenburg y Von Papen. Gogher
Gogh es, como burlido callejero,
analfabeto pretencioso que qui-
ere disfrutar de un estatus de
Tui sin saber cuántas son tres por
cinco, terrorista y demagogo al
servicio de los poderosos, tal tra-
sunto de Arruero Ul y de Hitler.
Creo que no es difícil hallar otras
correlaciones.

La obra adquiere así no sólo
su significación global respecto
a la responsabilidad de los inte-
lectuales en el capitalismo, sino
y cómo su comportamiento ser-
vil y su ceguera pueden llevar a
situaciones como el fascismo o el
nazismo alemán. De ahí que
Brecht, con su habitual humor,
empleara la palabra «weisswas-
chern», literalmente lavaderos, pa-
ra definir a los encargados de la-
var la sociedad de un poder ar-
bitrario, injusto y antipopular.
Creo, sin embargo, que utilizan-
do la ambigüedad del término
«weisswaschen» (justificar, excu-
par, probar la inocencia de al-

guien), el traductor, Alberto Luis
Blazo, haya preferido prescindir
inicialmente de este doble senti-
do que queda explicitado después
en el propio texto.

Una reflexión de aniversario

El aniversario de Brecht en Es-
paña no ha sido verdaderamente
caluroso. No importa. Quizá el si-
lencio sea más higiénico que las
celebraciones de sociedad como la
organizada por la Suhrkamp en
Fráncfort. No cabe duda que a
pesar de su ausencia visible, de
sus cientos de formas de decir la
verdad y de su capacidad para
mantener la vitalidad revolucio-
naria en las situaciones más com-
plejas y contradictorias, Brecht
no hubiera estado a gusto ni de
acuerdo. Hubiera podido estarlo
en Hanói, en el Chile de Unidad
Popular o en un restaurante pa-
rísimo de cocina excelente, pero
nunca en los cocteles sofisticados
de una burguesía que se aburre y
se hace la progre. Conste que a
mi la burguesía me merece todo
respeto cuando se reconoce como
tal, no pretende pasar por otra
cosa y tiene un comportamiento
históricamente consecuente. Creo
que él, que tanto profundizó en
las formas de comportamiento,
preferiría también un sincero de-
mócrata liberal a un burgués li-
quidador por embobamiento.

Desgraciadamente, la teoría dra-
mática que Brecht formuló y
prácticamente ha sido víctima en
nuestro país de toda suerte de lu-
gares comunes, de banalizaciones,
de simplificaciones. El brechtismo
dejó de ser moda irrealizada —
irrealizable dada la situación so-
cial y cultural de nuestro país—,
para convertirse en sinónimo de
aburrido, frío, intelectualoide, su-
perado, y no se sabe cuántas ton-
terías más. Lo peor es que tras
este desprecio se escondía la más
de las veces la simple ignorancia
de su dramaturgia, el pánico al
asalto de la razón en arte o la
oposición de los Tuis españoles,
velada por una retórica ambigua
capaz de engañar y desinformar
a los desinformados, pero incapaz
de esconder la raíz de sus for-
mulaciones: miedo a que algo se
transforme alterando su posición
privilegiada.

Estos años de relativo silencio
respecto a Brecht, de casi abso-
luta carencia de espectáculos, nos
han permitido reflexionar y ver
cómo el idealismo teatral apaga
cíclicamente sus modas y Brecht
sigue presente tras los trabajos

de Planchon o Chéreau, Peter
Stein o Strohler, Liebimov en oca-
siones, etc. Han hecho falta para
invalidar también una posible es-
colástica brechtiana evidentemente
inservible. Manfred Wekwert,
el mejor discípulo de Brecht, es-
cribió ya en 1966 que «los proce-
dimientos escénicos de Brecht in-
ventados para destruir los hábi-
tos sociales y artísticos, se con-
vierten por una repetición que
no reposa en el pensamiento y la
reflexión en hábitos». Wekwert
luchaba contra un culturalismo
brechtiano y ese fue el centro de
su importante comunicación en
los «Diálogos-Brecht» de 1968, en
Berlín. Esto, sin embargo, nada
tiene que ver con el peligroso
proyecto de una vulgarización de
la obra de Brecht en nuestro país,
anulándola a los esquemas me-
diocres de nuestro actual teatro
comercial y sometida a versiones
inauditas, pretendidamente mo-
dernizadoras, producto de un
oportunismo fútil, o lo que es
peor, a delirantes exploraciones
en el campo de esa invención del
subtexto. Todo esto nada tiene
que ver con los avances de la dra-
maturgia brechtiana, con el pen-
samiento y la reflexión que Wek-
wert reclamaba, y sí mucho, aun-
que parezca paradójico, con Be-
navente, Pomán y Manolita Chen.

La teoría de Brecht sigue viva
y operante en el mundo, por enci-
ma de la irresponsabilidad y ocu-
lacion a que pueda someterla una
determinada crítica, y a la plaga
de lugares comunes que rodean
sus fundamentos dramáticos.
Esa vitalidad, no me cabe duda,
sigue potencialmente viva entre
nosotros, está presente en algu-
nas experiencias teatrales y for-
ma parte del repertorio de inves-
tigaciones y proyectos de una
parte del teatro español. Pero, so-
bre todo, está viva porque exis-
ten los espectadores para los que
su obra fue escrita y sus estere-
otes violentos son premoniciones
de su vitalidad.

El futuro de Brecht en Espa-
ña, desde el umbral de su anive-
rsario, depende no sólo de los
cambios técnicos, teóricos y orga-
nizativos que puedan producirse
en el seno del teatro español, sino
de la aparición real de ese nuevo
público con unas aspiraciones
históricas y culturales bien de-
terminadas. Sólo a través de estas
transformaciones culturales y so-
ciales podrá dar la dramaturgia
que Brecht inició la medida de
sus posibilidades, lejos de modas
y fluctuaciones del mercado tea-
tral y unida a los intereses del
pueblo español. ■ J. A. H.