



# HA LLEGADO BERTOLD BRECHT

*Por JOSE MONLEON*

¿Era Bertold Brecht un autor desconocido entre nosotros? Ocurría algo peor: es un autor sólo conocido de lectura, y aun parcialmente. Un autor mitificado por las referencias de la prensa extranjera, por su vivir teórico entre nosotros. Pero ahora ha llegado Bertold Brecht con «Madre Coraje».

**P**PRIMERO, en algún Colegio Mayor. Después, en el marco de un Festival de Teatros de Cámara. Luego, la representación única de "El círculo de tiza", en el teatro Español, a cargo del Teatro Nacional Universitario. Ahora, al fin, primer estreno comercial de Brecht en Madrid: "Madre Coraje", bajo la dirección de Tamayo, versión de Antonio Buero Vallejo, en el Bellas Artes.

Estos han sido los pasos que nos fueron acercando al gran dramaturgo alemán. Pasos cautelosos, más intencionales que auténticos, más prehistoria que historia. La presencia de Bertold Brecht en un escenario madrileño puede decirse que ha tenido lugar por primera vez el día 6 de octubre de 1966. Unos meses antes, María Amparo Soler Leal y Luis Aguilé, con dirección de José María Loperena, habían hundido en Barcelona una obra de Brecht: "La ópera de perra gorda" (Die Dreigroschenoper). Y aún antes, una versión catalana de Oliver y Formosa, titulada "L'ópera de tres rals", había sido considerada como la primera

obra de Brecht puesta en España al alcance del gran público.

Estos son los antecedentes del estreno de "Madre Coraje" en el Bellas Artes, que se produce exactamente diez años después de la muerte del autor, cuando su repertorio ha sido montado en todos los ámbitos teatrales y el Berliner Ensemble —la compañía que fundó y dirigió Bertold Brecht— ocupa un destacado lugar entre todas las formaciones teatrales del mundo.

¿Era, entonces, Brecht un desconocido entre nosotros? Ocurría, ocurre, algo peor: es un autor sólo conocido de lectura y aun parcialmente. Un autor mitificado por las referencias de la prensa extranjera, por su vivir teórico entre nosotros. Un autor que, paradójicamente, tiene especialistas confesos que no han montado una sola de sus obras.

Enfrente, enemigos convencidos que nunca habían visto una representación correcta de su teatro. Críticos que, ante la desdichada versión de "El que dice sí, el que dice no" —mal traducida y mal montada en el Maravillas—, declaraban poco más o

menos que Brecht era un bluff, algo así como la consabida maniobra internacional.

De Brecht se hablaba y mal hablaba a nivel de tertulia política escasamente informada. En el nombre de Brecht se atacaban y defendían innumerables cosas, sin que sus obras estuviesen en los escenarios. Como ha ocurrido con otros fenómenos culturales, a Brecht lo gastábamos sin usarlo. La "distanciación" era casi un término mágico, empleado en las más diversas y, muchas veces, inoportunas ocasiones. A menudo, la defensa o el ataque tenían un trasfondo demagógico penosamente elemental: se estaba con Brecht o contra Brecht por su etiqueta de marxista. Atacarle o defenderle era una declaración de fe política.

Yo me pregunto: ¿Tiene algo que ver todo esto con la calidad y la problemática del teatro de Bertold Brecht? ¿En qué medida no hemos cometido sobre su imagen nuestras propias limitaciones y recelos?

La obra de Bertold Brecht es muy extensa, y está íntimamente ligada al desarrollo del pensa- **SIGUE**





miento teatral de Erwin Piscator. Ciertamente Brecht, como autor y como teórico, ha aportado un pensamiento original. Pero este pensamiento es difícil de entender y desarrollar si no lo situamos en su contexto histórico y estético. Por ejemplo: la posición antistanislavskiana de Brecht, su rechazo de la «identificación» entre actor y personaje, significa una previa madurez interpretativa que aquí no hemos tenido. Implica que a una perfección —el famoso Método— en la encarnación de personajes, a una creación artística a través de la profundización del intérprete en los sentimientos del personaje teatral, Brecht opone una relación más crítica e intelectual. El actor y el espectador, contemplados como seres inscritos en un proceso histórico, que depende de su actuación en tanto que individuos sociales, son enfrentados no para la magia y el evasiónismo, sino para una reflexión en donde lo emocional nunca deberá anular la actividad racional. El teatro forma radicalmente parte de un humanismo, de un modo de entender y juzgar las relaciones sociales. Al teatro se va a revisar, esclarecer, madurar, nuestro concepto del mundo y sus vías de justa transformación.

¿Cómo encajar todas estas cosas en el ámbito de nuestro teatro actual? ¿Cómo pedirle al público que salte del formalismo tradicional a esta nueva actitud? ¿Cómo sospechar siquiera que nuestro medio profesional —más allá de las excepciones particulares— pueda asumir, y previamente descubrir, las razones últimas de la obra brechtiana?

Tomemos otros ejemplos. La música: para Brecht es un elemento de orden dramático. Quiere decir que las canciones —los «songs», como habría que escribir de momento para no caer en equívocos— tienen valores expresivos de raíz crítica. Lo melódico es sistemáticamente rechazado. Importa la carga de caricatura, de humor, de vigor, que existe en tales canciones, detrás de las cuales descubrimos a menudo la larga tradición del «kabare» alemán. ¿Cómo vamos a entender e interpretar rectamente todo esto detrás de nuestra tradición zarzuelera? Y otro tanto podría decirse de los textos proyectados, que responden no a una necesidad narrativa, a un modo de relacionar escenas argumentalmente distanciadas, sino al deseo de «con-

tar anticipadamente lo que va a suceder», para que luego, ante la representación, nos interese solamente «el porqué sucede lo que sucede». ¿Cómo encajar esto en la concepción anecdotista, en la permanente magnificación del «saber contar» o «saber sorprender» de nuestro teatro? ¿Qué público va a comprender que Brecht necesita explicar el argumento antes de que se levante el telón? ¿No va esto contra nuestras más ancestrales y pueriles concepciones de la representación dramática?

Bertold Brecht, escapado a los Estados Unidos de la Alemania nazi. Incorporado un día al censo de Hollywood. Vuelto tras la paz a Berlín para dirigir el Berliner Ensemble. Gran autor, gran director, gran teórico, gran hombre de teatro, y, antes que todo eso, un intelectual importante, llega ahora a la escena profesional española. Tras el fracaso de «La ópera», Tamayo ha tenido el valor de poner en pie «Madre Coraje». Una excelente versión literaria de Antonio Buero Vallejo ha sido el soporte de un

empeño cargado de dificultades objetivamente terribles.

Los revolucionarios dicen que tomar el poder es lo más fácil. Lo difícil es hacer después la revolución. Algo parecido habría que pensar de esta «Madre Coraje». Lo más fácil —siendo tan importante— era empezar. Ahora viene lo difícil: asimilar a Brecht. Aunque en las superficies de nuestra frivolidad nacional haya que ante esta «Madre Coraje» den por sancionado —para bien o para mal— el pleito.

(Fotos de GIGI CORBETTA)



«Madre Coraje» es uno de los cuatro o cinco títulos más importantes de la obra general de Bertold Brecht. Su estreno en Madrid constituye un auténtico acontecimiento teatral. En estas páginas presentamos tres momentos de la representación, cuyo reparto encabeza Amelia de la Torre.