



Sueños privados

Por José Pascual

Enfrentarse en la actualidad al montaje de un texto de Bertolt Brecht supone, para el equipo artístico que lo aborda, verse colocado inmediatamente ante un dilema que puede resultar paralizante, un dilema surgido de la extendida opinión profesional que da por hecho que, cuando se monta a Brecht, se está a la vez tomando partido frente a *todo* lo que Brecht aporta al teatro moderno: frente al conjunto de su obra dramática, frente a su teoría y técnica teatrales y frente a su propia concepción de los montajes de sus textos. Así, con este planteamiento ineludible superpuesto al trabajo diario de una puesta en escena, no es difícil imaginar la árida disyuntiva en que se encuentran el director y su equipo: de un lado, ese texto que es necesario concretar de la forma más justa y comunicativa posible; del otro, la sombra proteica de ese «hombre de teatro completo», como llamó Strehler a Brecht, proyectando sobre cada decisión la temida pregunta: ¿es o no es «brechtiano» lo que estamos haciendo? O en otras palabras: ¿afirmamos o negamos a Brecht con cada paso que damos, con cada solución escénica que sentimos adecuada, pero que, tal vez, no responde fielmente a la ortodoxia?

No hay respuestas. O, al menos, no las hubo para nosotros desde el momento en que renunciamos a hacernos la pregunta. Poco después de aceptar dirigir *Terror y Miseria del Tercer Reich* decidí, no sé si acertada o equivocadamente, liberarme de la responsabilidad de adoptar una postura a favor o en contra de ese «Brecht» global y esquemático, tan alejado del Brecht real y producto casi siempre del desconocimiento de su obra. Decidí que, en cualquier caso, nuestro montaje no podía ser el lugar en que se demostrara la validez o no del «Teatro épico», del «didactismo» y del resto de los conceptos que forman parte del bagaje de cualquier espectador avisado. Para nosotros era indudable que existía una estética brechtiana, pero también era indudable que no sería una declaración de fidelidad a esa estética, ni una declaración de guerra a la misma, ni ningún tipo de especulación teórica a priori lo que definiría finalmente el éxito del espectáculo. Situados ante Brecht, decidimos renunciar a él, sin afirmarlo ni negarlo, para quedarnos

en una humilde «tentativa sobre Brecht», y en esa tentativa, utilizar no sólo los recursos teatrales forjados por Brecht, sino todos aquellos que nos ayudaran a acercar nuestro texto al espectador contemporáneo.

¿Es *Terror y Miseria...* una obra actual? Afirmarlo de entrada supondría caer en un simple ejercicio de voluntarismo. Para los exégetas de Brecht se trata de una obra menor que no está a la altura de sus grandes creaciones (Galileo, Madre Coraje,...). Ninguno le dedica más de un par de páginas y casi todos señalan que en ella Brecht renunció a aplicar muchos de los recursos del teatro épico que ya en esa época había desarrollado y concretado en otros textos. Se nos dice que la necesidad del autor de contar de la forma más directa lo que estaba ocurriendo en su país le llevó a acercarse a un teatro casi naturalista, aristotélico, al menos en cada una de las escenas tomadas por separado. El propio Brecht comparó la serie de escenas que componen la obra con la serie de grabados de Goya *Los Desastres de la Guerra*, condensando en la comparación una misma urgencia por dar cuenta de una realidad atroz unida a una voluntad de elaboración artística capaz de sacar a la luz los aspectos más expresivos y reveladores de esa realidad. Personalmen-



«Coriolano». Dirección: Bernard Sobel. Teatro de Gennevilliers.

te, fue ese nítido objetivo de ser un testimonio de un país y de un momento histórico concreto lo que más me interesó en *Terror y Miseria*. Creo que un testimonio que sea válido en su momento histórico puede conservar siempre su vigencia. Más aún cuando, como ocurre con Brecht, ese testimonio es capaz de suscitar la curiosidad y el asombro ante los hechos que refleja. *Terror y Miseria* me pareció más interesante y más actual en la medida en que es una de las obras de Brecht que permite alejarse de una polémica puramente teatral para volver a situar la recepción del texto allí donde siempre quiso su autor: en la observación de las causas y circunstancias que permiten el surgimiento del fascismo en una sociedad.

En *Terror y Miseria...*, además, los elementos propios de la estética brechtiana están perfectamente imbricados con el contenido de la obra y los objetivos buscados por Brecht: la estructura discontinua y el protagonismo de las clases sociales más desfavorecidas se ajustan a esa compilación de materiales diversos (relatos, noticias de periódicos...) que componen el texto, el uso sistemático de la paradoja se convierte en manos de Brecht en un elemento a la vez revelador y crítico del absurdo de una realidad. Es a la luz de este recurso como el autor saca a primer plano la contradicción principal, la que unifica todas las escenas de *Terror y Miseria* y establece un inquietante puente con nuestra época: aquellos que renuncian a enfrentarse al fascismo con la mezquina convicción de preservar así su seguridad, su trabajo, su posición, su pequeña parcela de vida privada, se convierten primero en aliados objetivos y, finalmente, en víctimas del terror que han contribuido a crear con su pasividad. El sueño privado, parece decirnos Brecht, produce monstruos públicos. La abdicación individual de la responsabilidad de tomar partido ante un fenómeno como el fascismo es, precisamente, lo que alimenta al monstruo que acabará devorando a aquel que se siente seguro en su neutralidad. Si esta actitud, la de volcarse en lo privado desdeñando el ámbito de lo público, es reconocible en nuestra propia sociedad, tal vez debamos aceptar que la obra de Brecht nos interpela de una forma más directa y a la vez más sutil de lo que podíamos pensar en un primer momento.