

de hacer una versión cinematográfica sobre el bloqueo de Bilbao, hasta una segunda parte de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, «totalmente irrepresentable» (nota de su *Diario*, del 12-IV-1941), tomando como países de referencia España, Alemania (Munich), Polonia y Francia. Con intención semejante, en 1942 proponía una obra titulada *El mercado de las naciones*: «Manchukuo, España y Abisinia, son vendidas; luego Francia (que es vendida por franceses). Entre una y otra operación hay ventas menores como las de chatarra, petróleo, goma, etc.».

En *Memoria de la melancolía*. María Teresa León ha dejado testimonio del día en que conoció a Brecht, junto con Rafael Alberti. Fue en enero de 1956, en Berlín. Con Alberti conversaron sobre la obra *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Brecht opinó sobre cómo debía ser la escenografía y comentaron un libro con grabados de Goya.

En esta síntesis sobre los contactos y preocupaciones

de Brecht en relación con España, y específicamente la guerra civil, merece mención aparte su comentario sobre el *Guernica* de Picasso:

«Es una verdadera expresión artística de tiempos en que los astrónomos utilizan la imagen de una granada que estalla para explicar el mundo. ¡Qué tormenta salvaje la que destruyó todo un mundo! ¡Qué tormenta musical la que barrió esos escombros!»

Después del comentario, concluye: «me he propuesto hacer algo dentro de esa línea, algún día». En el terreno de su preocupación por los objetos producidos por la técnica y la carrera armamentista, destaca su reflexión sobre «la idea de camuflar a los tanques» que, según Cocteau, partió de Picasso y su principal objetivo consistía en hacer invisibles a los soldados. Dentro del plano ético y estético de Brecht, en el combate que se establece entre un tanque y un ser humano, casi fatalmente vence el primero, salvo en

el caso de que el hombre recupere su capacidad natural de pensar. Y si vence el tanque, sin duda será porque «el tanque no es un caballo», no se le puede domar fácilmente, y quien aparentemente lo conduce es una suerte de triste engranaje. Por tal razón, lo mejor sería —como en el caso del avión y de los hombres— armarse de coraje para no subir al tanque. Recuperar otros objetos más amables y nobles: «los cuchillos y tenedores cuyos mangos de madera han sido cogidos por muchas manos», por ejemplo. Recuperar «la alegría de comer carne» y «beber cerveza fresca». Negarse a subir al tanque. Negarse.

Este artículo sintetiza los principales capítulos del libro inédito *Los alimentos de la guerra*. *Los fusiles de la madre Carrar* (trad. de Oscar Ferrigno) y *Terror y miserias del Tercer Reich* (trad. de Raquel Warschaver), figuran en el tomo III del *Teatro completo* editado por Nueva Visión, Buenos Aires. Otro texto de interés es el *Diario de Trabajo* (tres volúmenes), editado también por Nueva Visión.

LA RESISTIBLE VISION SACRALIZADORA DE BRECHT

Guillermo Heras

«Considerando que mientras escribo piezas dramáticas o leo novelas policiales, cualquier voz humana dentro o enfrente de mi casa constituye un agradable pretexto para hacer un paréntesis, he decidido crearme una zona de aislamiento que será el piso donde está mi cuarto de trabajo y aquel rinconcito que hay frente a la casa, limitado por el in-

vernadero y la glorieta. Ruego no considerar esta disposición como algo de estricta observancia. Los principios se mantienen vivos porque son transgredidos.»

(Notas autobiográficas.
1954. Bertolt Brecht)

Este fue uno de los últimos textos que Brecht escribió en

sus diarios, quizá coincidiendo con las también últimas fases de lo que muchos aseguraron fue una profunda crisis política. Günter Grass, en su obra *Los plebeyos ensayan la rebelión*, especula abiertamente sobre la postura contradictoria del gran Brecht. Hace apenas unos tres años visité el *Berliner Ensemble* y la casa donde vivió Brecht, en la Chausseestrase 125, de Berlín Oriental. Aún recuerdo la profunda impresión que me hizo recorrer los lugares en los que había creado y vivido uno de los «maestros» éticos y estéticos de nuestra cultura de la resistencia antifranquista. Y, sin embargo, al estar allí, al poder desmitificar el famoso efecto de la distanciamiento o repasar con la mirada la interesante biblioteca de novelas negras y policíacas que Brecht devoraba, sentí a la vez la sensación de haberme liberado de un peso que, en cierta medida, me había constreñido durante años. Recuerdo cómo ya en el año 1969, cuando yo empezaba a hacer teatro aficionado, nuestra pasión por Brecht superaba lo incierto y mediocre de nuestras propuestas escénicas. Unas malas traducciones argentinas, unos artículos de la revista *Primer Acto* y las notas del *Pequeño Organón*, eran una parte importante de nuestros libros de cabecera. Luego, largas discusiones en la Escuela de Arte Dramático con nuestros prehistóricos profesores, los enfrentamientos entre stanislavskianos y brechtianos, así como algún estudio más analítico y sensato sobre la vida y obra de Brecht, vinieron a poner un punto de inflexión entre el caos y una posible lucidez.

En 1974, con mi incorporación profesional al grupo Tá-bano, me enfrento por primera vez al compromiso real de

encarar una puesta en escena de Brecht con una repercusión mucho más mayoritaria que los primitivos escauceos barriales. El texto elegido fue *La ópera de tres centavos*, un texto clásico de su repertorio. Pero cuando más ilusionados estábamos con el proyecto llegó una desalentadora noticia: los herederos y depredadores de sus derechos no daban el permiso a las ligeras modificaciones, impuestas sobre todo por nuestros problemas presupuestarios, que nosotros proponíamos. Fue en ese momento cuando tomamos una de las decisiones más brechtianas de nuestra historia grupal: nos fuimos al original en el que se había inspirado Brecht, *La ópera de los mendigos*, de John Gay, y a partir de este original elaboramos nuestra propia creación colectiva *La ópera del bandido*.

Esta pequeña anécdota quizá sirva para ilustrar la forzada esclerotización a la que los ortodoxos herederos del genial autor someter los textos creados en un momento y condición determinada, pero que con el paso del tiempo requieren una nueva y contemporánea lectura. En esta interesada actitud cabe señalar dos factores fundamentales: por un lado el dogmatismo ideológico que quiere convertir a Brecht en el continuo «Papa rojo» de los dramaturgos del siglo XX y, por otro lado, un curioso y plenamente burgués sentido de los llamados «derechos de autor», como fuente permanente de grandes sumas de dinero procedentes de todas las puestas en escena que desde hace muchos años se realizan de los múltiples textos de Brecht. Estos dos condicionantes extremos, unidos al afán museístico de las autoridades político-culturales de la República Democrática Alemana,

construyen en gran medida el que podamos celebrar cada aniversario brechtiano con la alegría de la renovación, la investigación y la modernidad de la teatralidad de este autor, sobre todo a aquellos que nos sentimos herederos «espirituales» de tantas de sus propuestas.

Y lo curioso es que la propia vida de Brecht está llena de contradicciones, pulsiones encontradas, evoluciones y retrocesos éticos y estéticos, opiniones dogmáticas y soterrado anarquismo, misoginias y amor desmesurado por la mujer, risa y dramatismo, luchas y renunciaciones, romanticismo y feroz racionalismo, quizá también porque le tocó vivir una época cargada de sensaciones vitales y crisis morales, unidas a una eclosión artística (expresionismo, dadaísmo, futurismo, constructivismo, etc.), que haría palidecer de sonrojo a más de uno de nuestros aventajados «postmodernos».

Esta misma convulsión hizo que Brecht no sea un sujeto monolítico que se pueda analizar en un sencillo artículo. Entre su desesperado *Baal* (1918), sus militantes y activistas *Terror y miseria del III Reich* (1935-38), *Los fusiles de la madre Carrar* (1937), hasta la serenidad de *Galileo* (1939), *El señor Puntilla y su criado Matti* (1940) o el mismo *Arturo Ui* (1941), existe una amplia gama de propuestas que, hoy más que nunca, necesitarían de unas renovadoras puestas en escena por parte de los grandes directores de todo el mundo. Parece ser que sólo Strelher ha conseguido el beneplácito de la «legitimidad» y así sus montajes de *Santa Juana de los mataderos*, *Scheweyk en la II Guerra Mundial*, y sobre todo *La buena persona de Setzuan*,

han pasado a los anales del teatro europeo como muestras de una posible renovación. No voy a negar aquí los indudables valores del maestro italiano, pero aún con todo confieso mi preferencia por las apuestas realizadas por directores como Angel Facio (*La boda de los pequeños burgueses*) o Georges Lavaudant (*Puntilla*), por no hablar de las curiosas y vivísimas experiencias latinoamericanas, tan desconocidas como menospreciadas por nuestra élite de turno.

Brecht dejó varias obras inconclusas (*Hannibal*, *Der Brotladen*, *Der Stalljunger*, etcétera), así como numerosas adaptaciones que en muchos casos han pasado como obras suyas (*Don Juan*, *Tambores y trompetas*, *Coriolano*, *La duquesa de Amalfi*, *La dama de las camelias*), y esto nos hace presuponer el verdadero carácter de hombre de teatro total, lejos de la superespecialización que parece dominar en gran parte de la actual realidad teatral.

Angel Morino

Brecht gozó del teatro porque gozó de la vida. Su andadura con las mujeres es tan ajetreada como la de cualquier famoso amador/amante de la historia de comienzos de siglo...; sin embargo, sus «conservadores» lo obvian, lo callan o lo ignoran. Parece ser que la misma Helene Weigel, verdadera sostenedora del *Berliner* y señora de armas tomar, recriminó en más de una ocasión a un Brecht jugueteón y sensorial con las actrices de su elenco. Por otra parte, se cuenta que la Weigel era una extraordinaria cocinera que hacía las delicias de un goloso Brecht, para el cual, lógicamente, todos los placeres estaban en esta tierra. ¿Por qué entonces este afán de sacrali-

zar a Brecht? Muchas podrían ser las respuestas, pero obviando las de tipo político o ideológico me atrevería a lanzar una hipótesis mucho más subjetiva y polémica. Pienso que siempre es más fácil ser un hábil seguidor de modelos o un respetuoso transmisor de ideas ajenas, que indagar en los terrenos de la propia poética. Para ser algo en cultura, muchas veces hay que aparentarlo; por ello en teatro hay una larga lista de seguidores de Brecht —Stanislawski, Artaud y otros teóricos—, pero muy pocos auténticos creadores. Y esto no sería malo si se utilizara con humildad en vez de con descaro y arrogancia. Para muchos ha sido mil veces más importante ser brechtiano que ser él mismo. De ahí que transgredir, subvertir o pervertir el discurso de los textos de Brecht parezca un pecado, aunque éste sea de izquierdas, en vez de una profundización en su mismo discurso.

Si he escogido un texto aparentemente intrascendente para empezar este artículo ha sido precisamente porque, en la última frase, Brecht emplea el término «transgredir», y lo hace refiriéndose nada menos que a «los principios que se mantienen vivos». Quizá en esta última etapa de su vida estaba ya muy cansado y desengañado de muchas cosas. Lejos estaban los tiempos en que tocaba y cantaba en los cabarets de Múnich con su amigo Karl Valentin, acudía al boxeo con Arnold Bronnen o se emborrachaba con aguardiente en compañía de su amiga Marianne... pero aún le quedaba la total lucidez de mirar por la ventana y, contemplando la tumba de Hegel en el cementerio vecino, hablarnos de las pequeñas cosas con pasión.

Es curioso como, si repasamos hoy las carteleras mundiales, no encontraremos grandes puestas en escena de los textos de Brecht. En parte ya sabemos lo que son los designios de las modas, imponen unas corrientes de opinión en las que los temas brechtianos no alcanzan el alto grado de cotización que obtuvieron hace unos años. Por ejemplo, en España, sólo se anuncia para este final de temporada el montaje de *La ópera de tres centavos*, dirigida por Mario Gas para el Centre Dramàtic de la Generalitat. Tampoco es que otros años hayamos tenido en nuestro país mejor fortuna con el repertorio del autor alemán, pero no nos extrañemos que al igual que ocurrió con Shakespeare la pasada temporada, ocurra en una venidera con Brecht. Y es que los clásicos siempre se revuelven en sus tumbas y se niegan a sucumbir a los dictados de la moda. Puede que en algún momento se inunde el mercado con determinados títulos, pero sólo aquellos que guardan una auténtica esencialidad teatral admiten una polivalencia escénica. Evidentemente parte de los textos dramáticos de Brecht han quedado fosilizados en algunos aspectos estéticos, pero una posible libertad concedida por sus herederos a la hora de montarlos audazmente, sin prejuicios académicos, permitiría volver a sintonizar una época Brecht mucho más abierta y desacralizada. Quizá entonces volvería a aparecer el autor sarcástico, poético y subversivo que renegaba de la seducción ficticia.

Poeta, novelista, autor dramático, teórico teatral, director de escena, exiliado, bebedor de aguardiente, lector empedernido, guionista cinematográfico, cantante de caba-

ret, marxista..., tantos aspectos que aún están por descubrir en sus múltiples facetas que siempre nos arrastran a cientos de vaguedades a la hora de escribir sobre el «maestro» en la celebración de cualquiera de sus aniversarios. Con

toda la distanciaci3n que hoy nos produce su «efecto de extrañamiento/distanciaci3n», no podemos dejar de sentir una cierta nostalgia por el camino recorrido a la sombra de sus escritos y, por ello, ahora que cerramos un nuevo capí-

tulo, también un ruego a quien corresponda y tenga capacidad para emprender tan apasionante empresa. ¿Para cuándo una auténtica, rigurosa y analítica publicaci3n de la obra completa de Brecht en castellano?