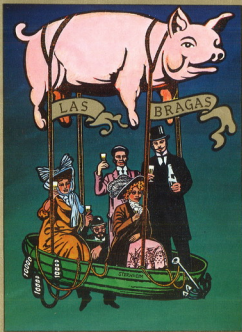


AZUL PRUSIA

REVISTA ILUSTRADA



“SPECIALITÉ CORSET”
THE



IS A DREAM OF COMFORT.



El escritor Carl Sternheim. (Litografía por Ernst Ludwig Kirchner).

El Centro Dramático Nacional, y con él todo el mundo de la escena, celebra estos días rendidamente la presentación en España del genial maestro, cuya gloria resplandece con tanto fulgor como las de Brecht y Wedekind, sus insignes contemporáneos y compatriotas. AZUL PRUSIA se suma al unánime homenaje en las páginas que siguen.

- EL AUTOR Y SU TIEMPO -

CARL STERNHEIM, ¿UN MOLIERE ALEMÁN?

Carl Sternheim ha alcanzado una posición muy poco común en el teatro alemán de nuestro siglo, al escribir comedias de éxito que han merecido al mismo tiempo el aplauso académico. Con todo, este aplauso no ha sido fácilmente concedido y si analizamos detenidamente sus obras, comprenderemos la perplejidad que, en un principio, sintieron los críticos. A primera vista, resulta difícil conciliar sus textos con el febril ambiente de experimentación teatral característico del teatro alemán de los años veinte en general, y del expresionismo en particular. Sin embargo, ante un estudio más detenido, surge la evidencia de que casi todos los desarrollos teatrales modernos que caracterizarán a Brecht ya están potencialmente en Sternheim. Y lo más no-

table es que Sternheim era consciente de lo que hacía. Se había dado cuenta de que el teatro naturalista a lo Hauptmann estaba muerto, que su antagonista el teatro neo-romántico estaba tan muerto como él, sobre todo en comedia, y que los exquisitos matices del simbolismo teatral ya oían a descomposición. Eran caminos exhaustivamente trillados por el teatro alemán. Por eso en una comedia de Sternheim nunca se invita al público a «cazar el símbolo», ni se le pretende trasladar a un plano más elevado de «verdad poética», aunque por eso tampoco se le ofrezca una simple pintura realista de la sociedad burguesa. Sternheim había cursado un largo aprendizaje teatral, explorando a lo largo de ocho comedias las posibilidades de las formas rea-



Estreno de «El Snob», en el Deutsches Theater.
Berlín, febrero 1914.

listas, neorrománticas y simbolistas antes de dar con su propio estilo, lo que conseguirá en 1911 con «LAS BRAGAS, una comedia burguesa». «LAS BRAGAS» obtuvo un éxito de escándalo, y fue rápidamente prohibida a causa de lo indelicado de su argumento.

Al decir que Sternheim encuentra su propio estilo, hay que subrayar la importancia que tiene la naturaleza peculiar de sus comedias. De hecho, todas ellas resultan extremadamente formalistas, construidas con todo cuidado, a fin de explotar el más mínimo equívoco, las situaciones, la mezcla de caracteres, etc. Por eso, a partir de este momento, Sternheim puede escribir una comedia al año, y a veces dos. Estas obras aparecen a veces ligadas entre sí. Personajes de las primeras producciones reaparecen en piezas posteriores, lo que facilita enormemente la construcción. Este conjunto de textos que tratan de la clase media se agrupan bajo un lema genérico: «De la vida heroica de la burguesía». Wilhelm Emrich, estudioso de Sternheim, cataloga bajo este lema los siguientes títulos: «LAS BRAGAS», «EL SNOB», «1913», «EL FOLIO», «Sr. DON PAUL SCHIPPEL» y «LA HUCHA». Con un criterio algo más amplio podrían añadirse cinco piezas más. Al mismo tiempo que escribe sus «comedias burguesas», Sternheim elabora otras de carácter histórico basadas en modelos literarios, generalmente franceses. Muchos de los temas que despertaron su interés ya habían sido tratados por autores contemporáneos, y sus procesos de recreación recuerdan grandemente la debilidad de Brecht por las adaptaciones y los éxitos populares. Como Brecht años más tarde, Sternheim también se dejó fascinar por el mundo de los capitalistas y los «gangsters» americanos. Sus últimas obras tienen títulos significativos: «KNOCKOUT» y «JOHN PIERPONT MORGAN». La producción total de Sternheim alcanza el número de treinta textos teatrales, no todos ellos, claro está, de calidad semejante. Si a esto añadimos sus escritos en prosa, novelas, cuentos, ensayos críticos, etc., puede decirse que nuestro autor ha dejado a su muerte una obra considerable.

En lo que a las comedias se refiere, pesar de haber sido escritas en un tiempo relativamente corto, no pueden en abso-

luto reducirse a la categoría de chapuzas comerciales. En primer lugar, su peculiar lenguaje teatral, deliberadamente deformado, rígido y enemigo de toda metáfora o emoción, no es el más propicio para alcanzar una aceptación popular inmediata. A buen seguro, este lenguaje suyo, tan convencional y antipoético como perfectamente acabado, fue lo que más molestó al público y a la crítica de su tiempo. Su estilo antinatural y amanerado puede considerarse un resabio de la taquigrafía expresionista, denominada «telegráfesis» o «estilo telegrama». Mucho más significativo resulta la fuerza con que este estilo registra la reacción personal de Sternheim ante las sutilezas melódicas y psicológicas del tipo Hofmannsthal y, más aún, la afinidad con Brecht, en su ulterior rechazo de la estética burguesa, que hace de la belleza la fuente de todo arte. Para Sternheim, como después para Brecht, el Romanticismo era el gran error que el hombre de su época debía combatir a toda costa y, en consecuencia, hace todo lo que está en su mano para acabar con él.

El mismo proceso de reducción a un laconismo extremo y a una estricta funcionalidad que caracteriza el tratamiento del lenguaje, puede observarse también en la forma en que Sternheim se plantea el desarrollo de la trama. Tal y como Sokel ha señalado, refiriéndose al drama expresionista en general, la trama desaparece prácticamente para dejar paso a un «tema» más musical. Sternheim se limita a seleccionar un haz de situaciones típicas y a combinarlas entre sí, según las exigencias internas de la pieza. Si el enredo es insignificante, tampoco se dan exquisitos matices en el tratamiento psicológico de los caracteres, que no precisan, por otra parte, de un largo preámbulo para insertarse en la situación. Los caracteres en cuanto tales se describen a sí mismos. Se trata de personajes típicos colocados en situaciones típicas, sin que en este caso la tipicidad suponga referencia alguna al crudo naturalismo. Nada en sus textos resulta propiamente naturalista o realista, desde el alambicado lenguaje de que se sirve, hasta la estructura general de la trama. El efecto resultante es una especie de sorpresa: la sorpresa del re-conocimiento.

Sternheim empieza a explotar los trucos teatrales que Brecht explotará mucho



El joven Bert Brecht al piano.

más ampliamente poco tiempo después, y, no tiene el menor escrúpulo en quebrantar los límites del realismo, llevándolo a extremos tan drásticos como grotescos. Sus piezas son, como ya se ha indicado, artificialmente constructivistas y formalizadas. Los dispositivos escénicos, por ejemplo, no suelen variar de un acto a otro: una simple habitación en la que irrumpen los personajes adecuados, siempre en el momento justo. Parece como una parodia de la obra bien acabada —la «pièce bien faite»— y, en realidad, no es otra cosa: una parodia del drama intimista de Ibsen, de la alta comedia francesa, o de la pieza de sofá, variedad introducida por Oscar Wilde. La parodia es un vehículo que utiliza casi toda la literatura de los años veinte, bordeando peligrosamente el plagio en muchas ocasiones. Todo esto puede considerarse Expresionismo pero, en tal caso, sería la vertiente fría del Expresionismo. Frente al caos poético de la obra expresionista, las piezas de Sternheim están construidas casi geoméricamente, y reducidas a sus elementos más esenciales e imprescindibles. Por otra parte, los efectos no realistas rechazados por el Naturalismo, tales como la utilización de largos monólogos o del aparte, vuel-

ven a hacer su aparición. En cualquier caso, el resultado es siempre francamente divertido.

Ahora bien, Sternheim no se conforma con ser divertido. Erigido en cirujano de su época, penetra con su incisivo escalpelo a través de la carne protectora hasta llegar al mismo hueso, explorando así el servilismo, la hipocresía, la falacia, el vacío idealismo del buen burgués que se empeña en rodear el más sórdido negocio de un áurea de romanticismo idealista. Sternheim se enfrenta a este buen burgués como si fuera un encarnizado enemigo al que trata de destruir, ridiculizándole sin el menor atenuante posible. Este aspecto de la obra de Sternheim también causaría cierta desorientación entre las filas de la crítica. Sokel, en la introducción a su «Antología del Drama Expresionista Alemán», ha descrito correctamente la esencial diferencia que existe entre una comedia de Sternheim y una comedia al uso:

«En las comedias de Sternheim no aparecen, como en las de Molière, personajes con puntos de vista moderados, representantes del sentido común, es decir, del campo de opiniones compartido por autor y público. Sternheim no nos proporciona la

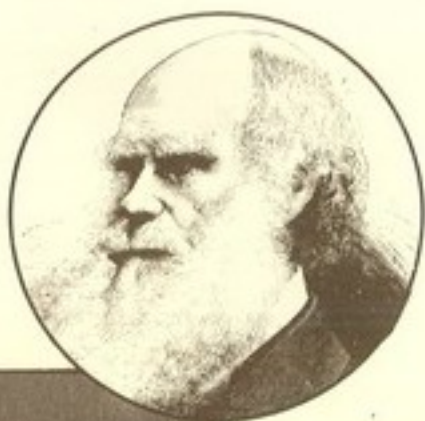
para de medida apropiada que nos permita juzgar, desde arriba, y confortablemente instalados, la excentricidad de los personajes cómicos. En Sternheim no son los personajes, sino el mundo el que ha perdido su centro. Sus héroes siguen un proceso que define la totalidad de la sociedad burguesa, y que podría definirse como un silencioso pandemionium de inhumanidad siniestra y calculadora.

Sternheim se consideró a sí mismo el Molière germano, y a su «SNOB», el «TARTUFO» alemán, pero en su propuesta no hay mensajero real que salve la situación en la última escena. Si echamos una ojeada a sus otras producciones, en todas ellas sobrenadan ciertos fantasmas comunes: Nietzsche y Darwin. De Nietzsche, la voluntad de poder y el concepto de superhombre; de Darwin, la selección natural de los mejor adaptados y la lucha por la existencia. A veces aparecen frases literales en el reducido y árido espacio de un texto dramático aunque, todo hay que decirlo, sus propósitos no revisten la menor intención filosófica, si no es pasando por el tamiz de la ridiculización a ultranza. El resultado de todo esto es un distanciamiento casi brechtiano. Generalmente se presenta al burgués como un mero aventurero devorado por un incommensurable deseo de

poder. Pero al quedar patente la vacuidad del conflicto en un mundo desprovisto de valores. De esta manera, despreciamos al héroe por el contenido de sus actos y, al mismo tiempo casi admiramos la gran vitalidad de ese superhombre, el «lán vital» que despliega en su acción. Una vez más se advierte el parentesco con un personaje brechtiano como Mackie el Navaja, el rufián burgués de aspecto irreprochable y conducta criminal, tan cercano, por otra parte, al mismo Sternheim, aunque quizá Sternheim tenga mucho más del epónimo de su personaje «Oscar Wilde». En este aspecto, nos encontramos dentro de una poderosa tradición contemporánea. En nuestros días, existe cierta tendencia a considerar al artista como un marginado social: el «outsider», el bohemio con su sórdida imagen de la sociedad a cuestas, siempre nadando a contracorriente. Sin embargo, algunos creadores modernos han intentado lo contrario, instalándose en el interior del grupo social. No necesitan descender hasta las más profundas simas para contemplar la sociedad desde abajo, sino que escriben desde las cumbres, y lanzan su desdeñosa, fría y aristocrática mirada sobre la burguesía que se debate allá abajo. El artista moderno puede ser un dandy como Sternheim, Baudelaire, Oscar Wilde o el mismo Valle-



Estreno de «El Candidato» en el Kammerspiele del Deutsches Theater, Berlín, 1926.



El creador y sus demonios interiores. 1. El maestro meditando. 2. Molière. 3. Darwin.
4. Federico Nietzsche. 5. Oscar Wilde.

Inclán. La crítica tampoco ha podido perdonarle esta actitud, el hecho de ser rico y vivir en un castillo rodeado de mayordomos y sirvientes, aun admitiendo que, de no haber gozado de tal posición, nunca habría podido captar tan extraordinariamente los manejos del mundo capitalista.

Estamos, pues, ante un hombre lúcido, elegante, calculador, lógico, racional, y al mismo tiempo desesperado por un terrible fuego que le devora las entrañas. No se le puede descalificar, colgándole la etiqueta de racionalista, cínico y burlón. Hay en él una gran dosis de intensa sensibilidad que se transforma en desprecio al ser traducida a un lenguaje frío y bajo una forma estricta. Es un hombre que tiene algo que decir, aunque ese algo no haya sido bien entendido. Sternheim cree, lisa y llanamente, que todo individuo lleva dentro de sí un yo personal que debe desarrollar sin tener en cuenta las diversas presiones de orden político, social, religioso, o de cualquier otro tipo, con que la sociedad moderna trata de coartarlo. Para ello tendrá que armarse de «valor moral y civil», el valor de defender sus propios vicios. El individuo debe aceptar sus peculiaridades personales y, para bien o para mal, vivirlas hasta sus últimas consecuencias. Sólo de esta manera podrá salvarse de la capa de uniformidad y de las infinitas formas de vida en conserva que la sociedad es capaz de producir. De aquí que no exista una norma ideal de conducta ni en el plano moral ni en el espiritual: sólo cabe aceptar lo que se ha dado en llamar «vicios», siempre que sean la verdadera expresión del yo. La única cuestión se reducirá a saber los métodos a aplicar para huir de la masificación, de la presión tipificadora del grupo social, y sólo hay una respuesta posible: la ocultación, la máscara bajo la que se oculte el verdadero yo hasta que sea lo suficientemente poderoso como para poder exteriorizar su auténtica vida.

Ante todo lo expuesto, resulta muy comprensible la actitud de los críticos comunistas al juzgar a Sternheim. Un encarnizado enemigo de la burguesía, ¿qué duda cabe?, para quien todo gran arte no puede dejar de ser político, que colaboró en periódicos de extrema izquierda y que parecía estar convencido de la energía del movimiento proletario ruso, en comparación

con la decadencia y debilidad de las clases medias occidentales. Pero, ¿cuál era su verdadera posición? Sternheim es ante todo un no alineado. Su crítica de la burguesía resulta devastadora, pero no ofrece una solución social de recambio. Es un intelectual preocupado por el proceso de «cerebración progresiva» y por la necesidad de encontrar una vía de escape, vía que apuntará a una especie de vitalismo primitivo. Esto explica que se afirme al tiempo implacable destructor de las perogrulladas idealistas y admirador ferviente del espíritu de empresa americano.

La respuesta que da Sternheim a los problemas de su tiempo rezuma individualismo por todas partes. Sus soluciones resultan extremadamente privadas, y esto explica el rechazo comunista. Si el formalismo es de por sí criticable, el subjetivismo no tiene perdón posible. Pero quizá gracias a este subjetivismo —¡curiosa paradoja!—, tan común a toda la generación expresionista, la obra de Sternheim no haya perdido actualidad con el paso del tiempo. Original y feroz, plantea el problema del individuo ante la sociedad. Sternheim no se limita a hacer crítica social, o a exponer satíricamente los pecados y excesos del fariseísmo, sino que se erige en un auténtico visionario expresionista. Para muchos críticos, no ha sido difícil vislumbrar en sus héroes las sombras de los grises y sórdidos personajes que conformarían después el régimen de Hitler. Pero Sternheim va más allá. Su ataque no se ciñe a las apariencias externas, profundiza hasta el centro de las cosas y pone en tela de juicio la naturaleza íntima del hombre. Su arte constituye la más pura imagen posible de una época tan conflictiva, y su propósito «no la recuperación de la sociedad, sino la recuperación del hombre». Sternheim se sale de su tiempo. Aunque participe de las características propias de un particular momento alemán, su forma de enfocar la realidad coloca su obra por encima de las limitaciones de tiempo y espacio. Nadie encontrará en Sternheim la tranquilidad o el solaz que a buen seguro puede proporcionarle un Goethe o un Hölderlin. Sin embargo, estamos ante un auténtico creador, una gran figura literaria, un autor teatral de envergadura.

MATERIALES DE DERRIBO UN FLORILEGIO DEL SR. STERNHEIM

Yo quise demoler los dioses burgueses, orondos ídolos también para los trabajadores, y a tal efecto anuncié una "Enciclopedia para la destrucción de los ideales de la burguesía", una especie de diccionario que, como un siglo antes la célebre obra de Diderot, Voltaire y D'Alembert, debería acabar con las leyes feudales y con toda la cultura burguesa.



De un álbum familiar de 1900.

«Nosotros nos amamos como a nuestro prójimo. No menos. Pero, eso sí: antes, más originariamente. Nos ponemos antes nosotros que una tarea de vida, tenemos una concepción de nosotros mismos antes que una concepción del mundo. Vivir antes que poetizar, tener conciencia de sí antes que juzgar.»

* * *

«Yo nací en Leipzig el 1 de abril de 1878, en la «época del terciopelo» —así la llamo yo—, poco tiempo después de la guerra con Francia, de Bismarck, de la

aparición de la lámpara incandescente y de los tranvías eléctricos. Junto a esto, todo lo demás era terciopelo. En los salones de los grandes y pequeños burgueses había siempre un sofá de terciopelo rojo. También eran de terciopelo las cortinas que cubrían las ventanas, las colchas en las alcobas y los trajes de las damas. Incluso el lenguaje era de terciopelo, a cualquier tema se le suavizaban las aristas. La política y la economía parecían terciopelo, y, por encima de todo, eran terciopelo los encantadores ojos de las muchachas quinceañeras.»



La sublime Sara Bernhardt, en sus habitaciones.

«La deformación de la realidad se produce por medio de un lenguaje sometido a una deformación clasista. El burgués borra deliberadamente el sentido originario de cada palabra que pronuncia, su incomparable exactitud, lo que le otorga dignidad y personalidad propias, y esto lo hace para que nada aparezca claro en el mundo, para que las gentes sencillas no puedan tener una visión diáfana de la realidad. De otra forma, ya no sería preciso ningún «Führer», resultarían superfluos tantos «sabios» y «eruditos», tantos doctores, profesores y hombres de letras movilizados para restablecer una imagen del mundo deformada por un lenguaje falaz. ¡La revolución en

Alemania debe comenzar por la revolución de su lenguaje! Mientras sigamos hablando el engañoso idioma del burgués, seremos burgueses. Sin un lenguaje propio, auténtico, la toma del poder no supondrá nunca la derrota definitiva de la burguesía.

* * *

«El obrero alemán nunca ha conseguido zafarse totalmente del círculo vicioso impuesto por el capitalismo en Alemania. Aun luchando contra el sistema, se ha desarrollado dentro de él.»

* * *

«Yo tengo mi objetivo: poner en guardia, de palabra y por escrito, a las masas ante los señuelos que por todas partes les tiende la burguesía capitalista. Trato de protegerlas para que no pierdan su elemental capacidad de lucha a cambio de una cultura de andar por casa que las convierta en ociosas y pusilánimes. Las mantengo alerta frente a los cuarteles con camas elásticas y agua corriente, frente a los palacios de mármol con música de Wagner interpretada por una gran orquesta sinfónica, frente al café en una taza de porcelana de Meissner por el módico precio de treinta pfenigs.» (En boca del personaje «Sturm», un radical.)

* * *

«Para los tiempos que corrian, la casa paterna era ejemplar en el mejor de los sentidos. Vivíamos en la abundancia y deseábamos igual suerte al vecino, a la ciudad y al país entero. En Alemania apenas había entonces quien pensara de otro modo, pero tampoco nadie pensaba más allá de Alemania. Un austriaco, un francés que apareciera por el horizonte, era algo así como hoy podríamos imaginar a un habitante de Groenlandia: algo exorbitado, fuera del círculo visual cotidiano y seguro. Por eso, cuando nos trajeron a una nodriza del bosque de Spree para criar al cuarto hermano, los tres mayores, que habíamos crecido al calor del pecho materno, la consideramos

como un elemento extraño y pintoresco. Nunca llegamos a tomárnosla en serio. Y eso influyó en nuestra relación con la hermana pequeña. A partir de entonces nos constituimos en falange frente a ella.»

* * *

«Lo que yo recomendé al ser vivo fue vivir su propia naturaleza, personal e incomparable, para que la comunidad no significase ningún arcano, sino el ímpetu resultante de la independencia de los individuos decididos, de ese ímpetu único con el que se puede conseguir un objetivo común dentro de la nación, e incluso de toda la humanidad. Desde el preciso momento que proclamé esta pretensión en un manifiesto, se organizó un frente cerrado ante mi nefasta influencia. No es de sorprender que mis principales adversarios se encuentren entre los escritores jóvenes. Nuestra juventud rara vez confía su propio futuro a una conquista cultural, sino a un contraataque ciego e insistente. Ahí están los libros y la prensa producto de su pluma, repletos de una irresistible necesidad de gregarismo, de la voz del demonio en cada pecho orientada al prójimo, del gran acto de amor que parece haber preñado al mundo. La paz que un día tiene que llegar acabará por reforzar su imagen y la confianza en la masa de los ilustrados.»



1910. Mitin popular en la campaña contra el proyecto de reforma del voto en Berlín.



Carl Sternheim con sus hermanos.
En el medallón, Otto Bismarck, el Canciller de Hierro.

«En un mundo de terciopelo, cualquier pequeño funcionario puede evitar la presión del medio ambiente. Bástale para ello con aparentar terciopelo sobre terciopelo. Así será igual a todo lo demás. Pero para sus adentros guardará un secreto inconfesado: si frente a los otros se comporta en grado aceptable como ciudadano y como persona, podrá seguir siendo brutal en el fondo, de bronce, ciclópeo, como un animal. Seguro de sí mismo, y capaz de sacar de la vida el máximo provecho.»

* * *

«El niño y el adolescente crecieron en concordancia con la época y con su desarrollo, participando en la convicción inquebrantable de sus padres: nos sentíamos

magníficamente instalados en la conciencia resonante de que la época burguesa de la Alemania de los 80 no era ni remotamente comparable con ninguna otra, en ningún tiempo ni en ningún continente.»

* * *

«Las cualidades que todo el mundo reconoce y que son propias de muchas cosas y personas, los objetivos que la mayoría puede obtener, deben ser magnificados por el burgués, para que hasta el más borrego, el más estúpido o el más perezoso puedan ser considerados también como «héroes» o, al menos, como ciudadanos normales. Todas las prescripciones, normas y órdenes deben ser cucaña que no se ponga demasiado alta, con el fin de que todos los

participantes en el «Juste Milieu» puedan alcanzarla.

En esta cuestión de la orientación ética, el «Juste Milieu» da un paso más para acercarse a sus seguidores, con ese desparpajo e incluso genialidad que le es tan característica en estos casos: en el supuesto de que el ciudadano no aporte la suficiente cualificación moral en el trajín de los asuntos cotidianos, las autoridades competentes pondrán a su disposición las dosis suficientes de conocimiento o de moralidad burguesa y, llegado el caso, las instituciones de asistencia pública creadas a tal efecto.»

* * *

«Desde Federico Schiller, el teatro es una institución moral que viene suministrando considerables cantidades de ética burguesa, lista para su uso inmediato, al por mayor y al detall. En pleno siglo XX, todo representante del «Juste Milieu», una vez que ya no necesita la razón práctica ni aun para aplicarla a las tareas del Estado, no tiene por qué ser moral ni tan siquiera honrado. Porque los Schiller, los Kleist, los Hebbel, los Hauptmann han ido acumulando un depósito ético ante el cual, lo mismo que ante el Banco de Alemania, cualquier tarde se puede pasar un pagaré en la correspondiente ventanilla.»

«Para mi desencanto, los recios sonidos de Hauptmann se extinguieron pronto en los aterciopelados versos de «La campana hundida»... Seguía sin aparecer el audaz verdugo de los alemanes, adormecidos en su dilatada digestión. Y aparecieron los neorrománticos en terciopelo de seda. Stefan, George y Rilke cantaron el mundo que ganaba dinero, ese mundo al que habría que haber fustigado a latigazos para sacarlo de su perezosa autocomplacencia.»

* * *



Coche celular con dispositivo anti-fugas estacionado a la puerta de una comisaría de Berlín. En el medallón, Federico Schiller.

«Sólo en Alemania la vida real se ha venido rigiendo, y aún se rige hoy día, por una regla de oro difundida desde Berlín hasta los cuatro rincones del Imperio, según la cual ni tan siquiera un beso puede tener lugar sin una idea previa que lo fundamente. No puede aparecer en escena el color de una blusa, el pecho de una muchacha o el milagro específico del acto gratuito, y eso se lo debemos a la obsesión de racionalidad que traen consigo los protagonistas.»

* * *

«Políticamente, fue sobre todo la caída de Bismarck, el 21 de marzo de 1890, lo que a nosotros, como a todo el pueblo, nos cayó como un puñetazo en los nervios. Todos los alemanes tuvimos la sensación de que, por vez primera, algo se tambaleaba en el magnífico mundo alemán... Nosotros estuvimos entre la masa, yo con doce años, cuando se reconciliaron el Kaiser y Bismarck, y aparecieron los dos en un balcón. Gritamos como si nos hubieran puesto en una parrilla cuando Guillermo II pasó su brazo por el hombro del viejo príncipe. De puro entusiasmo a mí casi me da una apoplejía.»

* * *

«Siete comedias escribí entre 1908 y 1913. En ellas se seguía hablando de cosas vulgares, se trataban temas secundarios, con un interés y una intensidad que antes nunca se habían aplicado al mundo burgués. La última, que lleva por título el año anterior a la guerra, mostraba con toda sencillez a qué extremos había llevado el espíritu comercial del burgués. Yo no tenía nada que añadir, el resto lo pondría la realidad.

A pesar de haberlo expuesto en público en diversas ocasiones y de haberlo difundido en letra impresa, nadie se dio cuenta de lo que pretendía expresar con mi obra. En todas las comedias sobre la «vida heroica de la burguesía», el retrato de una clase, héroe incluido, resultaba ininteligible para su propia y estancada ideolo-

gía. Mis obras no destacan por las virtudes habituales, puro cliché de libro ilustrado, que han cantado hasta enronquecer los poetas oficiales. En lugar de ese empeño inútil de poner al día el mundo burgués, traen consigo un fanático frenesí de fuentes propias y de propios fines. Schippel, Maske en sus tres versiones, y también Meta o Busekow no son ya alemanes perdidos en la locura, sino alemanes atentos a la realidad, que suscitan la admiración general de sus compatriotas por su peculiar manera de aferrarse al mundo. Ni rastro, pues, de la ironía o de la sátira que el mendaz gaceticero había descubierto como actitudes subyacentes en mis escritos. Mi doctrina es mucho más simple: si no quiere perder su energía, el hombre deberá oír su fresca voz individual y no mezclarse en el coro comunitario, despreocupándose totalmente de ese gregarismo burgués que impera con un matiz a veces brutal.»

* * *

«En una época que se parece asombrosamente a la actual Alemania, Molière expuso a sus conciudadanos no «magnificados» en la Antigüedad, como hicieran los trágicos Corneille y Racine, sino en su condición de simples mortales. El hijo de la burguesía arrastró apasionadamente a su casta hasta el tribunal de la escena. Proyectó la luz de su espíritu esclarecido sobre los sorprendidos espectadores de tal modo, que éstos reconocieron, por primera vez, sus cualidades, sus instintos y sus podridos deseos. Los reprodujo como fantasmas sobre la pared, con rasgos de tamaño superior al natural.»

* * *

«Toda obra clásica resulta verdaderamente viva en la medida que nos proporciona un absoluto conocimiento político de su época. Contemporánea antes que nada, rescata para la eternidad el sentido último de su tiempo.»

Carl Sternheim

(1878-1912)

- EL MAESTRO INTIMO -

APUNTE BIOGRAFICO DE UN DANDY PRUSIANO

Cuando en 1881 se casan sus padres, Carl Sternheim ya tiene tres años. Hijo de Jakob, banquero judío con veleidades literarias, y de Rose Marie, sierva evangélica de profesión sus labores, será el Esaú en un clan de siete hermanos. La familia se establece en Berlín y en la plena satisfacción de saberse prusianos. En casa de los Sternheim a veces se comía con champagne, a veces no se comía, pero nunca faltó un piano, media docena de invitados o una señorita de compañía. A un centenar de metros quedaba el Teatro Belle-Alliance, propiedad del tío Hermann que, sentado sobre la Biblia, se dedicaba a la explotación del género frívolo. Allí aprendió Carl S. la fascinación de Labiche o de Sardou, allí

vería por primera vez las piernas de una mujer. ¿Será eso el milagro de la vocación?

A los 15 años, primeros fracasos. Suspense varios exámenes, escribe poesía lacrimógena y se enamora por primera vez. Poco tiempo después termina el bachillerato y, quizá por rencor, quizá por patriotismo, decide hacerse protestante. Su padre se encoge de hombros y le aconseja que estudie una carrera rentable. Durante cinco años, Carl S. va rebotado de universidad en universidad, deshojando la margarita de las leyes y las letras: Munich, Leipzig, Jena, Göttingen, Berlín... Entre paño y bola, escribe varios dramas de inspiración neoromántica y, a pesar de estar locamente enamorado de la hermana de un amigo, una tal Anne Marie Simon, se casa con Eugenie Hauth, apenas un roce de seda en su vida, un error de buen tono. Años después escribirá un «Don Juan» donde aún aletea la silueta de Anne Marie amortajada en su corsé metafísico.

Al romper el siglo, Carl S. ha conseguido vender 35 ejemplares de un libro de poemas financiado por su padre. Sufre una gran depresión nerviosa, claro. Su mujer da a luz un varón enfermizo y Carl S. tiene que internarse en un sanatorio. ¡Estamos en Prusia! Al fin consigue estrenar sin pena ni gloria un drama de tema matrimonial, «En Krugdorf». A todas luces, la vía Strindberg no resultaba nada recomendable para la salud. ¡Los gajes del meritoriaje!

Nunca se pierden las imágenes infantiles. Recuperado a medias, Carl S. prefiere el ejército a la perspectiva de un hogar compartido con la hija de un vinatero. Estudia Historia del Arte con Wölfflin e ingresa como voluntario en el regimiento de coraceros «Zar Nicolás I». Seguimos estando en Prusia. A los seis meses lo licencian por debilidad corporal. No hay otro remedio: tendrá que dedicarse definitivamente a la literatura.

En 1903 conoce a la mujer de su vida, Thea Löwenstein, la dulce y elegante Thea, casada con un abogado de renombre y madre de una niña llena de encajes. Como, por aquel entonces, en la Alemania de Gui-



De coracero en el batallón «Zar Nicolás I». Brandemburgo, 1903.

lermo II no estaba muy bien visto el adulterio, tienen que separarse, forzados por sus respectivos consortes. Total, otra fuerte depresión, y cura de salud en un balneario de Aquisgrán. Al poco tiempo, Thea da a luz una hermosa niña que se llamará como su madre. Carl S. no llega a romperse, pero se resquebraja. Deambula de ciudad en ciudad, y escribe desmayados dramas simbolistas, rebosantes de merengue y de opereta. No quedaba tan lejos el perfil de la incomparable Sissi.

Junto a tanta sublimidad no podían dejar de asomar ciertos rasgos de perversión liberadora. Fascinado por su propio personaje, empieza a escribir su «Don Juan», sueña con Thea... y se consuela con Raquel Herrmann. A la vuelta de Italia, a principios de 1906, la crisis emotiva se le complica con la crisis creadora, y aquello parece el fin. Denunciado por un delito sexual, es arrestado y recluido en una clínica para enfermos mentales. Cuatro meses después, Thea hereda seis millones de marcos, cantidad suficiente para pagar el más sofisticado de los finales felices. Dios aprieta, pero no ahoga. Carl S. se libera de los hierros del sanatorio y de los hierros del matrimonio en un par de meses. Pero reincide, se casa con Thea al poco tiempo.

Tiempos felices, tiempos de progresión, de bienestar y de éxito social. La feliz burguesía dormita y prepara la guerra mientras se enriquece. Carl S. compra los primeros cuadros de Van Gogh, que luego conformarán la espléndida «Colección Sternheim». Financia «Hyperion», revista literaria, que dirige Franz Blei, el primer crítico que com-



Carl Sternheim, todo un caballero.



Mansión «Claircollines», en Bélgica, donde Sternheim escribió muchas de sus comedias.

prendería sus intenciones. Y hace de su residencia en Munich, el palacio Belle-Maison, un Rambouillet de la época guillermina, concurrido por Wedekind, el mayor de los Mann, Von Hofmannstahl y Max Reinhardt entre los más notables. Viaja por toda Europa, de exposición de pintura en estreno teatral, de cabaret nocturno en tertulia literaria de corte cosmopolita. Y empieza a ser señalado con el dedo por ciertos sectores de la crítica: «es un antigermanista». Así gastaba su dinero Carl S., en adquirir una imagen.

1911, año decisivo. Lo que hasta el momento no ha conseguido por méritos propios lo obtendrá ahora por su posición social. Aparatoso estreno de «Las Bragas» en el Teatro de Cámara de Berlín, y Carl

S. encuentra por fin a C. Sternheim. Las «comedias burguesas» se suceden como cuentas de rosario, y los escándalos alternan con los éxitos. ¡También hay un masoquismo de las clases medias! Aburrido y distante, decide instalarse en Bélgica, sólo con la familia y la servidumbre. Compra «Claircolline», una mansión señorial, y allí, escribe contra su clase y se dedica a la jardinería. En Berlín, Max Reinhardt le ha hecho triunfar en toda regla, cuando tiene lugar el incidente de Sarajevo... Es la guerra.

Como le vence el tedio, malestar de nuestro siglo, Carl S. revive imágenes infantiles y se cuadra ante el Canciller de Hierro. Vuelve a Alemania y se presenta ante las autoridades militares, pero una vez más es rechazado por «inútil». Definitivamente, en un mundo prusiano, Carl S. no parece dar la talla. De aquí en adelante se impone el perfil de un autor de comedias que hubiera querido ser coracero. Un resaca vigoroso y riguroso. Un judío rico y brillante.



«Don Juán» y sus mujeres. En el centro, nuestro autor en el Zoológico de Berlín. Arriba izquierda: Anne Marie Simon. Centro: Thea Bauer. Derecha: Eugénie Hauth. Abajo izquierda: Pamela Wedekind. Derecha: Henriette Carbone.

Durante los años que dura el conflicto, apenas paz y pluma, recluso en su retiro belga. Tal vez por llevar la contraria... Le conceden el «Premio Fontane», uno de los máximos galardones literarios de Alemania, pero Carl S. es todo un caballero y entrega el importe del premio a otro más necesitado, a un tal Franz Kafka. Estrena en Viena. En Berlín, tiene que conformarse regularmente con representaciones privadas. Los prusianos prohíben ocho comedias suyas, por considerarlas obscenas y antipatrióticas. A Thea le confiscan sus propiedades, y se reúne con su marido en Holanda donde residirán durante algún tiempo.

Al terminar la guerra, Carl S., buen patriota siempre, comparte con Alemania el desasosiego y el malestar general. Desde el lago de Constanza, eso sí, en un autoexilio tan fronterizo como permanente. Sufre continuas, agudas depresiones nerviosas que marcarán su vida en la década de los veinte, sin que puedan ser atajadas por los mejores psiquiatras. Alterna el ensayo político con la narración, aunque no abandona por eso su condición esencial de dramaturgo. De vez en cuando hace una escapada a Alemania, para asistir al estreno de alguna de sus obras, o tomarle de nuevo el pulso a la burguesía prusiana. Cuatro años más tarde, cansado quizá de tanto vagabundeo y ante el fantasma de la devaluación, decide volver a casa.

Carl S. ya es un hombre maduro, capaz de recoger la cosecha. Quizá por eso empieza a envejecer. Entra en contacto con socialistas y radicales, y estrena regularmente un par de piezas por temporada. Algunas de sus obras son traducidas al francés y, gracias al prestigio alcanzado, puede permitirse el lujo de montar sus propias comedias. A este exquisito, que termina por avasallar al público a fuerza de insultos, cuando llega a la cumbre apenas le queda nada por decir. Los funerales del éxito... El implacable «Don Juan» cede así paso al displicente «Oscar Wilde», nuevo modelo estético que inspirará los últimos años de su vida creadora. Incapaces para la ironía y el desprecio, los expresionistas le acusan de individualismo, y rompen con él en un alarde de intolerancia.

En 1926, el canto del cisne. Los años no perdonan: Thea ha engordado y sus ojos ya no brillan como antes. Además, el

carácter agrio y esquizoide de Carl S. ha abierto una grieta insalvable entre los dos. Pero el viejo zorro no se resigna y husmea el aire en busca de una presa joven. Siempre sería afortunado con las mujeres: Pamela Wedekind, la hija de su amigo Frank, tiene 27 años menos que él. Como si hubiera recibido una transfusión, Carl S. recupera por algún tiempo el vigor de antaño, su mejor pulso expresivo. Tras conseguir el divorcio de Thea, estrena varias comedias en diversas ciudades alemanas, y su nombre vuelve a hacer correr ríos de tinta: aún no está domesticado. Además, parece tener cuerda para rato.

Meras apariencias. En el otoño de 1928 sufre una fuerte crisis psicofísica que da con su debilitado organismo en una cama de hospital. Diagnóstico: grave enfermedad cerebral. Es el principio del fin. Thea y Pamela se afanan a ambos lados de su cabecera y Carl S., siempre galante, les da la razón a ellas, dejando en ridículo a los médicos. Largo periodo de convalecencia que aprovecha para casarse con Pamela y hacer un último viaje de bodas por el viejo continente. Bruselas será de nuevo la estación término. En Bruselas escribe, entre nostálgico y aburrido, las páginas finales de su vasta creación literaria: una comedia, un ensayo y una novela. También un espléndido texto autobiográfico que reproduce, sin excesivo rencor, el talante agresivo de la primera década de nuestro siglo. A partir de entonces Carl S. vivirá extinguiéndose poco a poco, de las rentas y de los amigos adinerados.

Años 30. A veces no resulta fácil morir en paz. Encaramado al poder, el régimen nazi prohíbe toda la obra de Carl S., cortándole así su principal fuente de subsistencia. Pamela Wedekind le abandona. Por si no bastase, sufre continuas depresiones, amnesias, desvanecimientos. Y tiene que empezar a vender objetos de valor. Sólo le quedan unos cuantos amigos que no le abandonan: Hans Herzog, su hermana, la incondicional Thea... Al fin alcanza cierto equilibrio gracias a la edición de algunas de sus obras en Londres y Amsterdam, y a Henriette Carbonara, fiel ama de llaves que compartirá su lecho y su mesa hasta el final. Aquejado de artritis, pasa largas temporadas clavado en un sillón y cuando, en la primavera de 1940, la Wehrmacht

entra en Bruselas, apenas tiene tiempo de quemar diarios y otros escritos que, al parecer, podrían haber excitado la bilis de los nuevos señores de Europa. Afortunadamente su clase responde por él. La intervención de unas cuantas personas influyentes le arranca de las garras de los invasores. ¡No

estamos en Prusia! Lo que nadie puede evitar unos meses más tarde, son los efectos de una pulmonía que acabará con la vida de Carl S., judío riguroso y coracero frustrado. Un día de noviembre de 1942.

A. F.



En el lecho de muerte. (Dibujo al carboncillo de M. Hastir).

OBRAS SELECTAS DE CARL STERNHEIM

- «JUDAS ISCARIOTE», tragedia. Dresde, 1901.
 «FANALES», poesía. Dresde, 1901.
 «EN KRUGDORF», drama. Berlín, 1902.
 «DEL REY Y LA REINA», tragedia. Berlín, 1905.
 «ULRICH Y BRIGITTE», poema dramático. Düsseldorf, 1907.
 «DON JUAN», tragedia. Leipzig, 1909.
 «LAS BRAGAS», comedia. Berlín, 1911.
 «LA HUCHA», comedia. Leipzig, 1912.
 «SR. DON PAUL SCHIPPEL», comedia. Leipzig, 1913.
 «BUSEKOW», novela corta. Leipzig, 1914.
 «EL CANDIDATO», comedia según Flaubert. Leipzig, 1914.
 «EL SNOB», comedia. Leipzig, 1914.
 «NAPOLEON», novela corta. Leipzig, 1915.
 «1913», comedia. Leipzig, 1915.
 «EL ENCANTADOR», comedia sobre una idea ajena. Leipzig, 1915.
 «LA MUJER QUE SUFRE», drama según F. M. Klinger. Leipzig, 1915.
 «EL AVARO», comedia según Molière. Leipzig, 1916.
 «META», narración. Leipzig, 1916.
 «SCHUHLIN», narración. Leipzig, 1916.
 «TABULA RASA», comedia. Leipzig, 1916.
 «POSINSKY», narración. Berlín, 1917.
 «LA MARQUESA DE ARCIS», drama según Diderot. Leipzig, 1918.
 «ULRIKE», narración. Leipzig, 1918.

- «PEQUERO CATECISMO PARA 1930-1931», ensayo. Seeheim, 1930.
 «EUROPA ANTES DE LA GUERRA EN EL SIMIL DE MI VIDA», ensayo. Amsterdam, 1936.
 «CRONICA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX», narraciones. 1918-1923.
 «LA REVOLUCION ALEMANA», ensayo. Berlín, 1919.
 «EUROPA», novela. Munich, 1919-1920.
 «BELIN O EL JUSTE MILIEU», Munich, 1920.
 «EL CONTEMPORANEO DESENCADENADO», comedia. Munich, 1920.
 «FAIRFAX», novela. Berlín, 1921.
 «MANON LESCAUT», comedia según Prevost. Munich, 1921.
 «TASSO O EL ARTE DEL JUSTE MILIEU», ensayo. Berlín, 1921.
 «EL DON NADIE», comedia. Munich, 1922.
 «GAUGUIN y VAN GOGH», ensayo. Berlín, 1924.
 «EL FOSIL», drama. Postdam, 1925.
 «OSCAR WILDE», drama. Postdam, 1925.
 «LUTETIA. INFORMES SOBRE POLITICA EUROPEA», ensayo. Berlín, 1925.
 «LA ESCUELA DE UZNACH O LA NUEVA OBJETIVIDAD», comedia. Berlín, 1926.
 «JOHN PIERPONT MORGAN», drama. Bruselas, 1930.



“LAS BRAGAS”

Comedia en 4 actos, original de Carl Sternheim

Reparto por orden de aparición en escena:

LUISA MASKE	Sra. Dña. Salomé Guerrero
TEOBALDO MASKE	Sr. D. Juan José Otegui
GERTRUDIS DEUTER	Sra. Dña. Alicia Hermida
FRANK SCARRON	Sr. D. Félix Rotaeta
BENJAMIN MANDELSTAM	Sr. D. Santiago Ramos
DESCONOCIDO	Sr. D. Francisco Sanz
Traductor	Sr. D. Justo Pérez del Corral
Decorados y figurines	Sr. D. Isidre Prunés y Sta. Dña. Montserrat Amenós
Cartelista	Sr. D. Francesc Espluga
Iluminación	Sra. Dña. Francis Maniglia
Peluquería	Sr. D. Ramón de Diego
Coordinadora de producción	Sta. Dña. Begoña del Valle
Ayudantes de dirección	Sra. Dña. María Ruiz y Sta. Dña. Aura M. Rojas
Versión escénica y dirección	Sr. D. Angel Facio

Los entreactos serán amenizados con música de la época, interpretada al piano por el profesor Agustín González de Amezua.

MINISTERIO DE CULTURA