

D
O
M
I
N
A
N
T
T

B
R
E
C
H
T

E
C
E
S
I
V
O

EMPLEO una metáfora procedente de las leyes de la herencia biológica. Suelo usar de ella, pues la encuentro muy expresiva en el comento de problemas no biológicos. No estoy seguro de que sea mía, pero no la he encontrado en el fugaz repaso del libro donde supuse que estaba. En pocas palabras: Brecht —y cualquiera de nosotros— posee caracteres dominantes que, al modo biológico, parecen configurar por entero el significado de su teatro. El color de su piel, como si dijéramos. Mas también posee otros caracteres, si bien recesivos y agazapados tras los anteriores, no menos reales. Tan reales que, cual sucede con la emergencia biológica de un carácter recesivo, vuélvense de hecho, en ocasiones, dominantes.

Cuando escribo estas líneas mi versión de «Madre Coraje y sus hijos» ha logrado al fin subir a la escena y lleva en cartel una semana de franco éxito. Cuando estas reflexiones se publiquen se sabrá lo que aún no sabemos: si ese éxito inicial no va a pasar de ser minoritario o si va a convertirse en un verdadero éxito de público. Esto último puede suceder; las obras se montan porque se sabe que hay siempre algunas

probabilidades de que suceda. No ocurrió con el estreno barcelonés de «La ópera de a perra gorda», pero pudo haber ocurrido. Si sucede con «Madre Coraje» nos encontraremos con el siguiente hecho: una obra de inspiración marxista que pretende, conforme a las teorías de su autor, ganar la adhesión crítica del proletariado en la medida misma en que suscite la repulsa hostil de la burguesía, habrá sido aceptada y aplaudida por un público mayoritariamente burgués. Y si no pasase en Madrid poco importa: «Madre Coraje», ha sido ya aceptada y aplaudida por públicos de esa índole en muy diversos lugares del planeta.

Por

Antonio Buero Vallejo

Tan paradójico resultado no es grato al entusiasta de Brecht. Si el gran público rechaza la obra respirará tranquilo: era lo previsible y lo inevitable, pues un público burgués no puede, según el esquema mental del entusiasta, aceptarla. Pero ¿y si la acepta? Adivino ya lo que dirá entonces: al público no se le ha dado la obra en toda su pureza. Tamayo y Buero —y los actores— habrán introducido en sus respectivos trabajos difusos aburguesamientos que vuelvan admisible una obra inadmisibile; habrán incurrido feamente en «posibilismo».

Por supuesto, hemos sido posibilistas en nuestras respectivas tareas, como lo es todo el que hace algo, lo confiese o no. La palabra tiene «mala prensa» porque hay un posibilismo fácil, conformista, extendidísimo e inaceptable. Nosotros hemos ejercido a conciencia un posibilismo difícil, que mantiene la dureza crítica de la obra frente a un público suspicaz, para lograr un resultado efectivo. Hemos pretendido hacer vivir a «Madre Coraje» en España en vez de declarar imposible de antemano su vida para que no sufra ningún precioso esquema mental. Tamayo se ha supeditado a las normas de la «distanciación» brechtiana bastante más a fondo de lo que los escépticos auguraban, y si no las ha llevado a términos absolutos es porque las obras maduras de Brecht —y ésta es una de ellas— no lo permiten. No he visto la interpretación «distanciada» de Helene Weigel en el «Berliner Ensemble»; quienes la han visto me aseguran que en esa supuesta distanciación se deslizan no pocos ingredientes naturalistas, que el texto mismo exige. Por lo que a mí respecta, he esperado unos cinco años este estreno desde que terminé mi versión, y esa espera era posibilista. He tolerado la supresión de ocho o diez frases no imprescindibles porque todo lo fundamental del texto resultó permitido. He cernido por mi cuenta el texto mismo, canciones incluidas, no sólo porque también los alemanes lo hacen a veces ante sus propios problemas de posibilismo teatral, sino porque, entre no darle a nuestro gran público de ningún modo «Madre Coraje» y ofrecerle una versión aligerada que encaje en nuestros horarios, considero mucho más eficaz lo segundo. En fin: que he sido posibilista, ni más ni menos que lo es todo el que estrena algo y acepta, por un lado, los cortes que el montaje revela inevitables, y, por otro lado, aquellas mutilaciones de censura que encuentre leves, porque no hubo otras o porque logré rescatar las más graves. He hecho lo que hacemos todos cuantos queremos ayudar a la evolución positiva de nuestra escena y nuestro público, aunque, a diferencia de otros, yo lo reconozco y le aplico su verdadero nombre.

Bien sé que, con todo lo antedicho, proporciono al incondicional de Brecht argumentos contra nuestro montaje. Si es —por ejemplo— director, y monta una obra de Brecht, y el público le aplaude, dirá que el público hubo de rendirse a la evidencia; pero ante una obra que él no haya montado siempre podrá decir que, si la aplauden, el montaje no es brechtiano. Si es autor, podrá sugerir que yo deformé o mutilé el texto. Si es actor incipiente, tal vez diga que a nuestros intérpretes les sobra patetismo y naturalismo, y discurra gravemente acerca de su propia formación brechtiana —o stanislawsquiana— sin reparar en que acaso él no ha aprendido todavía siquiera a no ahogar o soplar las sílabas terminales de las frases, horrible defecto que, por lo menos, no suelen tener los «amanerados» actores profesionales que él desdén. Y si es crítico, o ensayista, acaso diga que sí, que tal vez, pero que no: que no debimos poner nuestras pecadoras manos en empresa tan difícil de orientar por inteligencias que no sean tan poderosas como la suya.

Es curioso este brechtiano entusiasta. Con frecuencia se proclama «hijo de la era científica» —expresión que el mismo Brecht acuñó—, pero, en realidad, es un mitómano. Hijo, más bien, de una era ideológica. Según va indiqué en la nota al programa del estreno, está convirtiendo a Brecht en un mito, y como a tal lo reverencia. Si su mente fuese científica no dejaría de estudiar las posibles contradicciones del gran

autor alemán; pero su mentalidad es de ideólogo y por ello aspira a paralizar, a fijar la apariencia dominante de Brecht como si fuese única y a costa de ignorar sus aspectos recesivos. De hecho, es un catecúmeno del mito científico brechtiano. Se cree devoto de la realidad, pero su pensamiento es abstracto: deformará la realidad para encajarla en sus esquemas ideológicos. En esquemas, por ejemplo, como el anteriormente apuntado: la burguesía no puede aplaudir a Brecht (salvo cuando él lo traduzca o lo monte, claro).

Sin embargo, la burguesía lo ha aplaudido en todo el mundo y lleva camino de hacerlo aquí. ¿Por qué? En primer lugar, un público mayoritariamente burgués no es «la burguesía»: engloba componentes minoritarios no burgueses que también influyen y a veces arrastran, por más activos o más formados, al resto de los espectadores. Y el burgués «típico» tampoco es, con frecuencia, tan típico: a veces posee criterios abiertos, propensiones autocríticas, mala conciencia. Estos y otros muchos factores debieran estudiarse siempre con cuidado antes de aventurar, sobre la burguesía tanto como sobre el proletariado, esquemas elementales.

Mas también acontece que Brecht no es tan brechtiano como sus incondicionales. Posee caracteres recesivos, incómodos para sus propias teorías, pero muy ciertos. Sus teorías, y algunas de sus obras, recomiendan: «No dejes el mundo habiendo sido bueno; deja un mundo bueno». La natural bondad de Catalina en «Madre Coraje» o de Grucha en «El Círculo de Tiza caucásico», resultan, no obstante, socialmente positivas y demuestran que la bondad no es una palabra hueca; que en el mundo también hay que ser bueno. La moral de los fines —Brecht dominante— se completa de pronto con la de los medios —Brecht recesivo, que pasa a ser dominante—. Las teorías de Brecht postulan, asimismo, la repulsa de lo trágico y del heroísmo individual; pero en algunas de sus obras desarrolla tragedias verdaderas y dibuja, con evidente cariño, héroes tan auténticos como la muda hija de la Coraje. Si a Brecht le hablasen del destino como de un misterio humano se reiría; en el primer cuadro de «Madre Coraje» introduce, sin embargo, una escena cuya superficie grotesca no anula su inquietante y enigmático sentido, ya que los hechos van a confirmarla: la escena de la lectura del destino de sus hijos por Ana Fierling. Como teórico, Brecht combate el patetismo irrazonado y el efecto de participación; las emociones «permisibles» deberán ser lúcidas e ir siempre acompañadas de una distante y correcta reflexión acerca del significado social de los hechos. Pero el quijotesco impulso maternal de Grucha y de Catalina; los casi melodramáticos padecimientos de ambas y la arrebatadora escena de la muerte de esta última son electrizantes por muy distanciada que la interpretación se procure y el autor no lo ignora ni lo evita, sino que lo desea; y sabe muy bien que las emociones así suscitadas son tan primariamente humanas que arrastran por igual a proletarios y a burgueses. Teóricamente, los rótulos previos a cada cuadro no pretenden sino destruir la sorpresa y la intriga habituales en el teatro «aristotélico» para que meditemos mejor en las causas sociales de la acción a presenciarse; pero en la práctica, el poeta que los redactó reinserta en ellos la ternura y la intriga. Cuando esos carteles nos anuncian que Madre Coraje cantará «la canción de la Gran Capitulación», nada nos adelantan de lo que realmente acontecerá en ese cuadro ni del sentido de la balada; nos invitan, por el contrario, a la expectación teatral. Cuando nos dicen, con bellísima frase, que «la piedra rompe a hablar», nos llevan asimismo a intuiciones expectantes y no aclaradas de orden estético por las que más tarde aumentará la emoción con que advertimos que la piedra es Catalina y que, sin lengua, consiguió convertir al tambor en lengua propia. Cuando, finalmente, la Coraje termina de cantar su nana a la hija muerta y arranca sola, uncida al destino inexorable de su carreta, la piedad trágica inunda la sala, arrasa miles de ojos, une corazones que las clases separan y estalla en una ovación unánime mucho antes de que las cortinas se corran.

¿Habrán que interpretar cuanto antecede como defectos de Brecht? ¿Como indicios de que ni siquiera él se libró totalmente de ciertos aburresamientos? Lo que todo eso nos demuestra es, simplemente, que era un enorme artista. Con esa demostración sus teorías se resienten, porque al teórico le cuesta admitir que haya universales vivencias independientes de los problemas de clase. Pero las hay, y, frente al Brecht dominante, el Brecht recesivo lo sabe hasta el extremo de tornarse a su vez dominante y volver recesiva a la teoría de donde la obra parte.

Lo cual no significa que la burguesía sea una clase maravillosa e impecable, sino más compleja que los rígidos esquemas que la vuelven falsamente elemental. Tampoco debemos creer que la fuerza revulsiva de la obra se amortigüe con tales matices; parece más cierto que se acentúa hasta el punto de imponer apreciaciones no habituales, ni deseadas, al burgués que la contempla. Tarea inútil, pensará algún doctrinario. Pero estimular el sentido autocrítico y el reconocimiento de insuficiencias en una clase social cualquiera nunca es inútil y puede, si no resolver, facilitar soluciones; contribuir a crear, cuando menos, la conciencia general de su necesidad.



Carlos Lemos interpretando a Peachum, "explotador" de la miseria. "La ópera de tres peniques", Teatro Poliorama, Barcelona

Brecht, formidable artista y riguroso teórico, fue más dialéctico como artista que como teorizador: a la dialéctica de su ideología añadió la dialéctica entre su ideología y su obra creadora, las cuales no se corresponden mecánicamente con adecuación absoluta, sino mediante el juego de factores dominantes y recesivos que, al calor de la práctica teatral, alternan sus preponderancias. Y de esa última sutileza de su labor proviene el que hoy su inmortal cantinera sea aplaudida en Madrid al mismo tiempo que por los públicos obreros del Berlín oriental; y que no sean aspectos distintos los que cada público aplaude, sino la armónica totalidad de la obra. Cuando es grande y verdadero, eso es lo que logra —a veces— el arte, y estamos obligados a comprenderlo. Si para ello hemos de admitir que en Brecht hay contradicciones teórico-prácticas —o sea, una dialéctica viva— no le admiraremos menos, pero evitaremos transformarlo en mito y podremos realmente continuarlo. Lo demás es pedantería sociológica y teatral.

ANTONIO BUERO VALLEJO

El único estreno comercial de una obra de Bertolt Brecht habido en España —antes de «Madre Coraje», en adaptación de Buero Vallejo— tuvo lugar en el Poliorama de Barcelona. Fue «La ópera de tres peniques», traducida por Anny Renie y Enrique Ortenbach, y dirigido por José María Loperena. Ello ocurría en marzo de 1965

Una muestra de los "explotados", "La ópera de tres peniques", Teatro Poliorama, Barcelona

