

bien, al distanciamiento que supone la trasposición de los hechos al mundo gangsteril hay que añadir un segundo distanciamiento, del que el autor era muy consciente, como muestra su *Diario*: el uso del que llama «estilo pomposo» en que escribe su obra. Las formas clásicas, el verso, las parodias de autores ilustres (Shakespeare y *Ricardo III*, Goethe y *Fausto*), tienden a conferir un «tono elevado» al texto; Brecht quiere transmitirle a su obra un aura de tragedia. Aquí surge un problema especialmente delicado: la posible vejez de la obra, su carácter de circunstancias, su limitación al pasado. En efecto, si uno de los propósitos del autor es mostrar por vía paródica que los nazis no son héroes, él, que siempre estuvo contra los héroes y que escribiría al poco esa epopeya del antihéroe que es *Schweyk en la segunda guerra mundial*, corre hoy el riesgo de predicar ya a convencidos. ¿Quién sostendría ahora en serio el heroísmo de los nazis? ¿Dónde están, pues, los héroes ridiculizables? La historia se ha encargado de desbaratar tales ilusiones, si alguna vez las hubo, y de mostrar su carácter falaz. Por ello cabría incluso, por una *reductio ab absurdum*, que alguien sugiriese que el hecho de prestar tal dignidad a los nazis, aun para instantáneamente reducirla a cenizas, supone la existencia de una posible fascinación brechtiana por la violencia nacional-socialista, una especie de atracción repulsiva. Insinuar tal cosa, repito, es absurdo, pero puede mostrar a las claras el foso abierto por el tiempo desde el momento y las circunstancias en que la obra se escribió. Hay, pues, que recordar el *irresistible* ascenso de Hitler y los suyos, el desarrollo de sus guerras-relámpago y el avance incontenible de sus divisiones por Europa en el momento en que se escribe la obra para entender qué quiere decir Bertolt Brecht al elegir para su *Ui* la forma de la tragedia.

Lo dicho hasta ahora, sin embargo, no puede aducirse como una prueba definitiva del carácter periclitado de la obra y menos aún de todo Brecht. Su valor es universal y por ello también resulta pertinente aquí y ahora<sup>13</sup>. La descalificación de la dramaturgia de este autor, si desea ser tomada en consideración<sup>14</sup>, ha de partir de bases más serias que las de tacharla de educacional, paternalista o infantil, pues esto

<sup>13</sup> No ignoro la existencia entre nosotros de opiniones divergentes, como la de un J. M. RODRÍGUEZ MÉNDEZ, quien, tras referirse al «neoesteticismo» y su alejamiento de la crítica social de la realidad española, añade: «Porque un BERTOLT BRECHT que hable de los condicionamientos de la sociedad alemana pre-nazi y post-nazi siempre será menos elocuente que un autor que hable de un tiempo nuestro, muy concreto y perfectamente identificable mirando alrededor» (*La incultura teatral en España*, Barcelona, Laia, 1974, págs. 162-163). En los antípodas del casticismo iberista es conocido que un JOSÉ RUBAL ridiculiza a BRECHT con su aforismo «Walt Disney, perc a la zurda» (vid. su *Teatro sobre teatro*, Madrid, Cátedra, 1975, pág. 30).

<sup>14</sup> Por eso son especialmente decepcionantes las páginas que MARIO VARGAS LLOSA dedica al alemán en su estudio sobre FLAUBERT («Bertolt Brecht y Flaubert o la paradoja», en *La orgía perpetua*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 263-268). Quizá debido a su escaso trato con él, el peruano achaca a BRECHT adoptar una actitud de *dómine* respecto al público, del que pediría sólo obediencia y credulidad, cuando la base última del sistema brechtiano reside en lograr el desarrollo de un nuevo tipo de espectador activo y dotado de capacidad crítica.

supone la caricaturización de una teoría y una práctica sumamente complejas. Es más, son obras como el *Arturo Ui* las que resultan especialmente eficaces como demostración de algunos puntos de la estética del alemán. En efecto, la supresión de la identificación personaje-público se consigue aquí con facilidad, pues el espectador no logra hallar ningún tipo con el que conectar sentimentalmente, lo que no siempre ocurre en Brecht (y pienso, en concreto, en personajes como Madre Coraje o el mismo Galileo). Por ello es más fácil mantenerse en la imparcialidad deseable para poder captar la propuesta del autor acerca de los mecanismos que provocan y desencadenan hechos como los que desde escena se evocan. «No es posible la identificación con seres alterables, con hechos evitables, con padecimientos innecesarios», escribió Brecht en un texto teórico<sup>15</sup>, y por eso Ui-Hitler y sus secuaces son especialmente susceptibles de provocar la no-identificación.

No obstante, por otra parte, el método base del distanciamiento consiste en «historizar», esto es, «representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos *perecederos*»<sup>16</sup>, lo cual se puede aplicar también, y Brecht lo afirma expresamente, a personajes contemporáneos. De esta manera, el método corrobora uno de los propósitos fundamentales de obras como *Arturo Ui*, a saber, que tales hechos son evitables, al menos en el futuro. La forma, pues, se convierte también en elemento semántico. Claro que distanciar, historizar, no significa abrir un hiato entre espectador y espectáculo; se trata de provocar otro tipo de relación activa y crítica entre ellos, tal como resume Althusser: «Quería poner al espectador a distancia del espectáculo, pero en una situación tal que fuera incapaz de huir de él o de gozar simplemente. En una palabra, quería hacer del espectador el actor que acabara la pieza inconclusa, pero en la vida real»<sup>17</sup>. En suma, y como Brecht ya había recalcado, se trata de no confundir al público con la engañosa identificación entre teatro y vida. En el escenario se representa una obra que no oculta su teatralidad, antes bien, la potencia. Se trata de un capítulo más de lo que Abel estudia como metateatro, pero que, según algunas opiniones y en aparente contradicción con los propósitos del autor, no elimina del todo las emociones y aun «se convierte en un instrumento para hacer participar al público»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> B. BRECHT: *Escritos sobre teatro*, cit., I, pág. 151.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 154. La cursiva es mía.

<sup>17</sup> LOUIS ALTHUSSER: *Pour Marx* (1965); cito por la traducción de MARTA HARNECKER: *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 12.ª ed., 1974, pág. 120.

<sup>18</sup> WYLIE SYPHER: *Literatura y Tecnología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pág. 129. Cfr. ALTHUSSER, *op. cit.*, pág. 121. En España es conocida la opinión de BUERO VALLEJO acerca de la necesaria fusión entre participación y distanciamiento, expuesta ya en «A propósito de Brecht», *Insula*, núms. 200-201, julio-agosto 1963, págs. 1 y 14. El último PISCATOR escribía acerca de esto en 1949 que deseaba «aprehender a todo el ser humano. Sólo separaría la inteligencia y la emoción para poderlas unir de nuevo a un nivel más alto» (ERWIN PISCATOR: *Teatro político*, Madrid, Ayuso, 1976, pág. 344).

Hay aún otro elemento que hace más estrecha y pertinente la relación entre la teoría de Brecht y su práctica en *Arturo Ui* y que corrobora la sugerencia planteada ya alguna vez de que la estética del alemán se confirma, sobre todo, en la construcción de sus propias obras, en la estructura de las mismas. El propósito, más o menos conseguido, de eliminar lo patético, lo emocional, lo catártico, que sería lo propio del antiguo teatro aristotélico, es una manera de luchar contra el desbordamiento sentimental característico del totalitarismo político que triunfaba en Europa y que se caracterizaba por manipular esa tonalidad patética de las masas contra los intereses populares<sup>19</sup>. Por ello, cualquier recurso es bueno para conseguir ese fin, desde el predominio de lo racional a la frialdad del espectáculo, de que se acusó a algunas puestas en escena del *Ui*<sup>20</sup>. La misma explicación pueden tener los elementos grotescos o incluso bufonescos presentes en la obra, que, no obstante, se justifican también por otras dos razones. Una, el carácter de parodia que el nazismo tenía como rasgo intrínseco a los ojos de Brecht —y no sólo a los suyos—, pues su intención de situarse bajo la advocación de la historia no le parecía otra cosa: «Tout en elle [la Alemania nazi] se voulait spectacle, manifestation théâtrale de l'Histoire, et n'en était que la parodie. La première tâche de Brecht va être de dénoncer cette parodie»<sup>21</sup>. ¿Cómo hacerlo? Elevando esa parodia al rango de principio estético primario o, para decirlo con palabras que Valle-Inclán aplicaba a su esperpento, sujetándola «a una matemática perfecta». (Habría que añadir que esta parodización fue vista y aplicada también por Chaplin, que estrenó *El gran dictador* en 1940.)

La segunda causa, conectada con la precedente, reside en la conciencia profunda que tiene Brecht de que Hitler y su pandilla son realmente una banda de gánsters, llamados en un momento de apuro por los grandes capitalistas para solventar sus dificultades. Los patronos afectarán remilgos ante la violencia empleada por sus protegidos, pero la tomarán como un mal necesario. Se trata de un problema planteado por la evolución del capitalismo al llegar a cierto nivel de desarrollo, asunto en el que el pueblo no tiene otro papel que el de víctima con la que se juega. De ahí la notable ausencia del pueblo en *Ui*, lo que casa muy bien con la creencia de Brecht en la inocencia del pueblo alemán, postura que le llevó a un áspero enfrentamiento con Thomas Mann en los Estados Unidos.

<sup>19</sup> «Muy distinta es la situación actual, en la que el fascismo produce en gran escala emociones que no están condicionadas por los intereses de la mayoría de quienes sucumben a ellas» (B. BRECHT: *Escritos sobre teatro*, cit., I, pág. 125).

<sup>20</sup> Vid. P. RAFFA, *op. cit.*, págs. 233-235.

<sup>21</sup> B. DORT, *op. cit.*, pág. 111. Vid. todo el apartado «Sobre la teatralidad del fascismo», en los *Escritos sobre teatro*, de BRECHT, II, págs. 158-166.

Todos los elementos de esta tragedia *cuasi una farsa* tienen, pues, su justificación y no puede hablarse desdeñosamente de la unilateralidad de la obra o de su esquematismo<sup>22</sup>. Se trata de evitar—de ayudar a saber evitar—el nazismo. Quizá podría sugerirse que el autor no acaba de mostrar *cómo* este gangsterismo es resistible en su ascensión. Es posible que para paliar esto en parte, para convertir al espectador en actor que completase en la vida real lo que en la obra queda inconcluso, como decían las palabras de Althusser citadas arriba, Brecht introduzca el epílogo, en el que se cumple a la perfección lo que el pensador francés había observado: que en algunas obras del alemán la crítica se hace explícita, «cuando alguno avanza hacia la rampa, se quita la máscara y, terminada la pieza, ‘saca la lección’ (pero entonces sólo se trata de un espectador que reflexiona sobre ella desde fuera...)»<sup>23</sup>.

*Uii J . . .*

*Respetable público: aprendamos a ver  
en vez de mirar como borregos (...)  
debéis actuar.*

*Lo que habéis visto estuvo a punto  
de dominar el mundo  
aún no hace tantos años.*

*Los pueblos terminaron por tener la razón,  
pero nadie puede cantar victoria antes de tiempo.*

Estas palabras, en la versión del Berliner Ensemble, las pronunciaba el mismo actor que se había encargado del papel de *Uii* con un tono de voz diferente y ya nada farsesco<sup>24</sup>, solución adoptada también por José Luis Gómez en la puesta en escena española. De esta forma se acentúa su importancia y se confirma quizá lo apuntado por Bernard Dort: «Ce théâtre de la perspective historique ne tient pas la vérité pour acquise et a renoncé à nous l'enseigner: il nous prépare seulement à la conquérir»<sup>25</sup>.

Nadie puede, en efecto, cantar victoria a destiempo, y ésta sería una prueba última de la actualidad de *La resistible ascensión de Arturo Ui*. Lejos de circunscribirse tan sólo a la peripecia nacionalsocialista alemana, esta parábola paródica recuerda que el mecanismo que puso aquello en movimiento puede echarse a andar de nuevo. Visto de otra forma, se nos avisa que existe un engranaje que no ha cesado de funcionar. Si no fuera porque ya es archisabido que la naturaleza imita al arte, cabría sugerir que la imaginación de Brecht era casi profética, pues en

<sup>22</sup> Vid. un detallado estudio de la estructura dramática, que no puedo considerar aquí, en *Les voies de la création théâtrale*, II, París, CNRS, 1970, págs. 53-109. PHILIPPE IVERNEL analiza ahí también cuatro puestas en escena «clásicas» de la obra.

<sup>23</sup> L. ALTHUSSER, *op. cit.*, pág. 119.

<sup>24</sup> Vid. P. RAFFA, *op. cit.*, pág. 234.

<sup>25</sup> B. DORT, *op. cit.*, pág. 201.