

obra, cuestionada por algunos, según una inveterada costumbre de cierta progresía autóctona, que consiste en dar por superado todo aquello que llega con algún retraso, siendo así, sin embargo, que sus posibles enseñanzas nunca han sido llevadas a la práctica ni asumidas como algo normal en la vida del teatro y de la cultura. De esta forma, Brecht no habrá significado nada en su momento, porque no se le conocía, ni significa nada ahora, porque... ¡ya ha pasado!

Cierto es que por los años sesenta se produjo un sarampión brechtiano, limitado casi totalmente al teatro independiente, pero durante su erupción se entendió muchas veces al dramaturgo de forma nefasta, a base de sacralizar acríticamente al—más que nunca—«pobre B. B.». Tomar las ideas y teorías estéticas por dogmas nunca lleva a felices resultados, pero resulta una traición inexcusable hacia quien, como el alemán, dejó bien claro que el sentido crítico es la «más grandiosa cualidad del hombre»: «Quien se identifica totalmente con otro ser renuncia a la crítica en lo que a ese ser respecta y en lo que a sí mismo respecta»¹. Brecht fue taxativo al afirmar que su formulación teórico-práctica no era *el* camino: «Es *un* camino; es el camino que *nosotros* hemos escogido. Los intentos deben continuar»².

Muy pocos entre nosotros lo entendieron así, y por eso se cayó en un formulismo (¿formulismo?) bien intencionado, pero susceptible de las más drásticas descalificaciones, e incluso de la cómica—y justificada—parodia: piénsese en la realizada por Luis Riaza en su *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*, donde hallamos el que se denomina «Ejercicio bertoldbrechtiano, lógico-didáctico, épico-narrativo y pragmático-concienciativo»³. Brecht no ha sido incorporado al teatro español, a su cotidiana práctica escénica. Hay, sí, entre nosotros teóricos de cierta importancia—Salvat u Hormigón, por ejemplo—que han divulgado el pensamiento brechtiano, e incluso algunos dramaturgos se han detenido a reflexionar sobre él (Buero, Sastre), pero ni en el plano teórico ni en el de las representaciones Brecht ha sido normalizado. Por ello, a la vista de su supuesta «superación», cabría decir, parodiando a Larra, que nos hemos quedado sin el café... y sin

¹ BERTOLT BRECHT: *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, II, pág. 166.

² B. BRECHT, *op. cit.*, I, pág. 157. Las cursivas son suyas.

³ EN RIAZA y otros: *Teatro*, Madrid, Edicusa, 1973, págs. 76-83. Quien desconozca el panorama que acabamos de esbozar tomará a RIAZA por un denodado adversario de BRECHT, cuando, en mi opinión, de lo que se trata es de un rechazo de ese BRECHT *secundum Scripturas*, momificado y evangelizado por sus seguidores autóctonos. Lo mismo cabe decir de la parodia que a continuación hace RIAZA de ARTAUD, *id est*, de los miméticos, rituales y ceremoniosos secuaces del teatro de la crueldad, en *ibid.*, págs. 83-93. Sobre todo este asunto de la recepción de BRECHT en España puede consultarse con provecho la aportación de J. A. HORMIGÓN a su edición del colectivo *Brecht y el realismo dialéctico*, Madrid, Comunicación, 1975, especialmente págs. 45-58.

⁴ Sobre el lugar común del «clasicismo» de BRECHT, *vid.* el importante trabajo de MANFRED WEK-WERTH incluido en el cit. *Brecht y el realismo dialéctico*, págs. 105-115, así como el de WERNER MITTENZWEL, págs. 145-146.

la sopa. Que conste, sin embargo, que quien esto escribe no es un brechtiano confeso, ni piensa, como cabe ya deducir de lo dicho, que en él se encierran toda la ley y los profetas. Ahora bien, entre nosotros se oía, y aún se oye de cuando en vez, a conspicuos autores tachar las obras del alemán de pasto para *snobs*, e incluso se ha llegado a postular como única vía para el teatro español de mañana un camino costumbrista y racial, entre quinteriano y lorquista, con cerrazón absoluta para todo lo foráneo, lo que nos sitúa otra vez entre el «Noli foras ire» de Galignet y el «¡Que inventen ellos!» Por ello, es preciso afirmar con toda claridad que Bertolt Brecht es de esos pocos dramaturgos que sólo se pueden superar tras haberlos asimilado—meditado—a fondo. Hecho esto, que cada cual vaya por donde quiera o pueda.

No ha sido uno de los menores males producidos por esta situación, tan someramente expuesta en las líneas que anteceden, la difusa sensación existente de que el autor del *Galileo* es un «clásico»⁴, un hombre del pasado, cuando en realidad se cumplen tan sólo apenas dos décadas desde su muerte (cualquiera podría argüir, como muestra de que el tiempo huye irreparable y convierte en seguida en viejo lo más cercano, que también hace poco más de veinte años que murió Benavente; pero dejemos las bromas). Más aún, *La resistible ascensión de Arturo Ui*—y ya es hora de centrarse en ella—no tuvo su *première* mundial hasta 1958, en Stuttgart; el Berliner Ensemble la montó un año después; en 1960 la estrenó el Théâtre National Populaire, y en 1961, el Teatro Stabile, de Turín. Sin duda, de entonces a 1975, en que se estrena en Madrid, han transcurrido unos años preciosos, pero ni la situación del teatro es aquí tan floreciente como para prescindir de un pasado tan próximo ni, en ningún caso, cabe ver esta obra como perteneciente sólo al pretérito. ¡Ah, si el retraso colectivo de la escena española—salvas las excepciones de rigor—se cifrara sólo en década y media! Si nuestra próxima pasada y larga cuaresma no ha sido especialmente propicia para el desarrollo del teatro, bueno será allegar cuanto antes, aunque sea en desorden, aquellos hitos que quedaron ignorados o mal conocidos y cuya importancia los hace insustituibles. De entre ellos, a la cabeza, Brecht. Si llegásemos a incorporárnoslo de verdad, asumiéndolo dialécticamente, lo que incluso podría conducir a su negación superadora, quizá entonces surgieran de verdad los brechtianos españoles. Lo cual no dejaría de ser motivo para añadir un nuevo «item» a cualquier pulcra disertación sobre los «frutos tardíos» de nuestra cultura.

Pero hay quienes rechazan concretamente el *Arturo Ui* dentro de la producción del dramaturgo por pueril o esquemática, y he aquí que éstos parecen contar con buena compañía. De un lado, todo un Adorno

encuentra en la obra «reducciones infantiles»⁵. De otro, desde una revista que está cercana a lo que en nuestros pagos sería la prensa contracultural, ya que no *underground*, se la califica de «esquemática» y demagógica, apostillando, eso sí, que ello no cabe achacárselo a la versión española, pues es «quizá debido a la propia estrechez ideológica del original»⁶.

La resistible ascensión de Arturo Ui se escribió en Finlandia en marzo y abril de 1941, cuando el autor llevaba ya ocho años fuera de Alemania en exilio forzoso y estaba esperando desde hacía meses los visados que le permitieran irse a Norteamérica, lo que lograría poco después⁷. En su *Diario de trabajo* anota el 10 de marzo de aquel año: «pensaba en el teatro norteamericano cuando volvió a cruzar por mi mente una idea que ya había considerado una vez en Nueva York: la de escribir una obra de gánsters, que recuerda ciertos acontecimientos que conocemos»⁸. El propio autor expuso con toda claridad la intención que le guiaba al escribir la obra: «es un intento de explicar al mundo capitalista la ascensión de Hitler al poder, trasladando la acción a un medio que le es familiar»⁹. Por eso la localización es Chicago—lugar donde ya se desarrollaba *En la espesura de las ciudades*, obra de 1923—, y por eso también los nazis se convierten en una pandilla de gánsters al asalto del poder en la urbe. El planteamiento es de una nitidez paladina y así irán desfilando sucesivamente Arturo Ui-Hitler, Ernesto Roma-E. Röhm, Goro-¿Göring?, Gívola-¿Göbbels?, Dogsborough-Hindenburg. Las congojas de los grandes capitalistas y terratenientes—los *junkers*—se convertirán en las de los dirigentes del *trust* de la coliflor, que harán del viejo y honorable Dogsborough el mascarón de proa para sus proyectos político-económicos. Ui, el gánster, será en sus planes nada más que un peón útil para asustar a los díscolos, aunque emplee modos y modales poco refinados. Pero la fábula del aprendiz de brujo actúa una vez más, Ui tiene sus propios proyectos y la obra, tras el asesinato de Dullfeet-Dollfuss y la anexión—Anschluss—de los dominios de éste, termina con los sueños de expansión de Ui por todos los estados de Norteamérica, no sin que se hayan presenciado episodios que remiten

⁵ Citado, comentado y discutido por PIERO RAFFA: *Vanguardismo y realismo*, Barcelona, Eds. Cultura Popular, 1968, pág. 227.

⁶ CARLOS G. REIGOSA: «Año teatral: La paz aparente», *Ozono*, núm. 16, enero 1977, pág. 18. La cursiva es suya.

⁷ Vid. KLAUS VÖLKER: *Crónica de Brecht*, Barcelona, Anagrama, 1976, pág. 111. Aunque no es del caso, no me resisto a mencionar la pléyade de cerebros alemanes huidos a USA y con los que BRECHT tendrá contacto más o menos ocasional; desde MAX HORKHEIMER y HERBERT MARCUSE a THOMAS MANN y ADORNO, pasando por REMARQUE, FRITZ LANG, EMIL LUDWIG, MAX REINHART, PISCATOR, BRUCKNER, GROSZ...

⁸ B. BRECHT: *Diario de trabajo*, Buenos Aires, Nueva Visión, I, 1977, pág. 251 (respeto la grafía). El 12 de abril apunta el deseo de añadir una segunda parte: «españa/munich/polonia/francia» (*ibid.*, página 262). No la llegó a escribir.

⁹ BERTOLT BRECHT: *Escritos sobre teatro*, cit., II, pág. 69.

al incendio del Reichstag o a la masacre de la SA con Röhm a su cabeza.

Ahora bien, la obra no es una mera alegoría paródica y Brecht era consciente del riesgo que supondría inducir al público a buscar el correlato histórico de cada gesto y de cada episodio: «en *Ui* había que permitir que los sucesos históricos se vislumbraran permanentemente a través de la trama y, por otro lado, había que otorgar vida propia a la ‘cubierta’ (que cumple la función de descubrir)». La trama ficticia tenía que ser consistente por sí misma y su unión con la historia de la ascensión nazi—añade—«es imposible de mantener, aunque [sólo] sea porque el público buscaría todo el tiempo el ‘significado’ de tal o cual acción y el modelo original de cada personaje»¹⁰.

Desde luego, más allá de la imprescindible autonomía de la trama de superficie, es evidente que permanecer sólo en ésta supondría no entender nada de lo que se presenta; la obra no es una comedia negra en tonos bufos. Dicho de otro modo, sólo con un previo conocimiento de los hechos históricos que se parodian puede la obra significar algo; a ello se refería en una ocasión Francisco Nieva, al señalar que «el teatro crítico y testimonial debe contar con una previa información pública más bien amplia. Lo demuestra que *La resistible ascensión de Arturo Ui* cuenta para su sátira con un público identificado siquiera sea por referencias a los avatares históricos del Tercer Reich»¹¹. Efectivamente, es necesario conocer a grandes rasgos los hechos reales que el autor sometió a clave burlesca, pues toda parodia¹² se hace al instante ineficaz, más aún, incomprensible, si el público desconoce aquello que se ridiculiza. Supuesto esto como premisa ineludible, el espectador puede entonces hallar el placer del «reconocimiento» en la textura teatral de la obra y por ese portillo el autor introducirá la *última ratio* de su labor creadora: desnudar, desvelar la complicada red de intereses económicos de los poderosos, que están detrás de los avatares políticos y aun resultan ser su motor escondido, denunciando así la entraña misma de un determinado sistema social.

¿Obra pedagógica, pues? Sin duda, y sin desdoro. En años bien inciertos y con un futuro muy inseguro, Brecht quiere aleccionar a sus contemporáneos sugiriéndoles que la ascensión del nazismo es «resistible»—no se olvide el título—si se desenmascaran sus raíces. Ahora

¹⁰ B. BRECHT: *Diario de trabajo*, cit., anotación del 1 de abril de 1941, I, pág. 253.

¹¹ FRANCISCO NIEVA: «Introducción» a su *Sombra y quimera de Larra*, Madrid, Fundamentos, 1976, página 9. Otro problema, que aquí soslayo, es que NIEVA extraiga de ello una personal reserva frente al teatro didáctico, que cree meramente «de circunstancias».

¹² Aunque BERNARD DORT: *Lecture de Brecht*, París, Seuil, 1972, pág. 120, niega que BRECHT caiga en la parodia, es el propio dramaturgo quien lo afirma en su *Diario*, ed. cit., pág. 260: «el efecto logrado con los yambos que he puesto en boca de gánsters y de verduleros es más que nada el de parodia».