

El destino de las semillas y de los preservativos

Predicciones sobre el futuro de Bertolt Brecht en la historia del teatro español a partir de la experiencia catalana

Todo hacía suponer que el ruedo ibérico había de ser una buena plaza para Bertolt Brecht. El terreno estaba labrado. Justo cuando B.B. salía de la adolescencia (de aquellas largas tardes dedicadas «a componer canciones que por la noche no tenía a quien cantar»), un tal Valle-Inclán ya había encontrado, en sus *Luces de bohemia*, el eslabón perdido entre el expresionismo y aquel teatro épico que pocos años después inventaría el autor de *Man ist Man*; el teatro musical ya había producido —sin saberlo— uno de los textos más brechtianos del mundo, el libreto de la zarzuela *Don Gil de Alcalá*; y por si eso fuera poco, en la parte alta de las Ramblas de Barcelona se ponía en práctica (también sin saberlo) el equivalente de la famosa «escena de calle» descrita en el *Pequeño Organón*, cuando cada lunes los aficionados al fútbol, sin vestirse de corto y sin balón, reproducían *in vivo* y *in indirecto* los incidentes del partido del domingo, con una precisión demostrativa que sólo la fría pasión podía dictar. Sin embargo, la historia de Brecht en España, la de su presencia —directa o refleja— no ha respondido a lo que cabía esperar.

Por razones obvias, B.B. no pudo hacer en España una entrada tan esplendorosa como la que supuso en Francia la visita del Berliner Ensemble en 1954, con la representación de *El círculo de tiza caucásico*. En España tuvo que entrar casi clandestinamente —a veces sin el casi— o aprovechando la feliz ignorancia de los censores. Primero llegó vía Madrid, con el artículo de Enrique Sordo, en la revista

Teatro (nº 17, 1955), *El teatro épico de Bertolt Brecht*, que —según Ricard Salvat— sirvió a su generación «de breviario y de iniciación al gran autor alemán»¹. Luego (1956), B.B. volvió a entrar, esta vez vía Barcelona, con una lectura de poemas y fragmentos de obras teatrales a cargo del actor Bartomeu Olsina con ocasión de la muerte de Brecht. Aunque fuese de puntillas (como una especie de pantera roja), gota a gota (como los buenos venenos), B.B. entró y, además, penetró. Había tenido miedo de atravesar los Pirineos en 1937 para apoyar la causa republicana con ocasión del Congreso Internacional de Escritores celebrado en Madrid y, oh paradojas, lo haría en la España del dictador al que quería combatir².

Sea como sea, pronto dejó rastros de su paso. Algunos fueron verdaderas alteraciones del orden público: desató las iras del gobernador civil de Barcelona y de la burguesía ilustrada catalana cuando la Agrupació Dramática de Barcelona representó la *Ópera de tres rals* en el Palau de la Música (1963), acelerando —de paso— la disolución del grupo teatral; provocó inesperados y justos pateos de la claqué (!) contratada para aplaudir el horrendo montaje de este mismo texto en el Poliorama, perpetrado por J.M. Loperena y Luís Aguilé (1964) y la deserción en masa de la platea del Liceu cuando en 1971 una compañía austríaca ofreció (se supone que por imprudencia temeraria de la empresa liceísta) la ópera *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*. Estos hechos son algo más que simples anécdotas. Demuestran

que las grandes dimensiones del teatro brechtiano fueron rápidamente comprendidas, tanto por las gentes de teatro como por los espectadores y los burócratas del régimen. Brecht había sembrado semillas profundas. Desde 1960, la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) de M.A. Capmany y R. Salvat crecía bajo el signo del teatro alemán (incluido el teatro documento), pero sobre todo del de Brecht, cuyo aliento «épico» —mezclado a la respiración «lírica» de Espriu, la combinación original del teatro moderno, según Hegel— dio origen a dos grandes creaciones: *Primera història d'Esther* y *Ronda de mort a Sinera*. Podemos estar, o no, de acuerdo con la idea que Salvat tenía del teatro brechtiano; pero incluso quienes no la compartimos debemos reconocer que era una idea (clara, tal vez demasiado) sobre este teatro, y que supo compaginarla —entre roces y conflictos— con otras personas, como Feliu Formosa, mucho más sensibles al sentido del humor de Brecht que a la estricta ortodoxia, una ortodoxia que excluye la dimensión irónica y vitalista del escenificador alemán³.

Pero no acaba aquí, la influencia de Brecht. Su estética fue determinante en la transformación «sociológica» del teatro español en los inicios de la normalización teatral. Fue el inspirador de aquel *Retaule del Flautista* de Jordi Teixidor que triunfó en Barcelona gracias a la suspensión del montaje «suicida» de Tábano en Madrid y dió el primer gran impulso a la profesionalización de una parte del teatro

La bona persona de Sezuan, de B. Brecht. Direcció: Ricard Salvat. Cía. Adrià Gual. Teatro Romea, Barcelona (1966).



independiente. Siempre es difícil establecer relaciones de causa a efecto en las cadenas de hechos que responden a una diversidad de factores, pero aunque este proceso se hubiese producido más tarde o más temprano, sin duda Brecht lo precipitó, en el sentido químico de la palabra. La ética-estética brechtiana parecía ser la más adecuada para la renovación del teatro porque, en el ocaso de la dictadura, proporcionaba un modelo dramatúrgico que conectaba con las inquietudes políticas y sociales del momento, permitía la modesta incorporación al teatro «profesional» de una generación que había roto con las formas de la tradición más anquilosado y, además, oh, milagro, podía ser rentable, es decir, «comercial»⁴. La empresa privada más lúcida (en Barcelona, también María Luisa Oliveda y el *Puntilla* dirigido por Francesc Nel.lo en 1973 con un reparto excepcional: Alejandro Ulloa, Agustín González y Carme Sansa entre otros nombres) apostaba por Brecht. Así pues, todo hacía presagiar buenos tiempos para la épica.

Entonces, casi al mismo tiempo, llegó Artaud, el siempre (todavía) «impertinente» Artaud. No es nada sorprendente que provocase un verdadero impacto, por su sincronía con el espíritu del mayo del 68, por su supuesta condena al teatro verbal («literario») que incluía, cómo no, el teatro de Brecht, metido en el mismo saco que su gran adversario Aristóteles. Lo verdaderamente sorprendente es que, de hoy a mañana, el adjetivo «brechtiano» se convirtiese en un verdadero improperio. Pero incluso esto es comprensible: el enfrentamiento Brecht-Artaud (pasando por Grotowski, introducido en Cataluña por Pere Planella y precisamente en la EADAG, el sancta sanctorum de Salvat), no hizo otra cosa que poner en escena la terca división de la izquierda española que tantos males había causado ya durante la guerra civil del 36: comunistas versus anarquistas. La división alcanzó su momento de mayor

espectacularidad en Cataluña después del Grec-76 con la escisión de la Assembla d'Actors i Directors y la constitución de la ADTE (Assembla de Treballadors de l'Espectacle) liderada por el —entonces— ácrata Mario Gas. Quedaban dibujados así dos potentes (y simplistas) binomios estético-ideológicos: los «comunistas» con Brecht, los «libertarios» con Artaud, Grotowski y el Living Theatre. Brecht se convirtió súbitamente en la figura que el psicoanálisis freudiano atribuye al padre: aquél que debe ser matado si uno no quiere someterse mansamente a su disciplina, si quiere ser un verdadero adolescente. El nuevo mundo teatral (a menudo ingenuo, pero con una capacidad de compromiso hoy inimaginable) censaba a sus habitantes en dos grandes categorías religiosas —fieles e infieles, creyentes y paganos. Con las espadas estéticas en alto (ortodoxia versus heterodoxia), había llegado la transición democrática. El Teatre Lliure —cuya fundación, similar a lo que supuso en Italia la del Piccolo Teatro de Milano por la visión profundamente brechtiana que Fabià Puigserver compartía con el director italiano— se convirtió en el heredero de la línea épica. Después de *Camí de nit* (1976), dirigido por Pasqual siguiendo los pasos de la Mnouchkine del 1789, Puigserver, con la pequeña *Mahagony* (1977), enseñó sus cartas: no se trataba de crear un teatro de repertorio selecto para todos los públicos selectos, sino un determinado repertorio político en un espacio (que él mismo diseñó) susceptible de generar, brechtianamente, **muchos puntos de vista**, capaz de crear y destruir —de reciclar, no de negar— todas las convenciones.

La «guerra» Artaud-Brecht parecía igualada. A pocos kilómetros de distancia —tres a lo sumo, los que van, en Barcelona, del barrio de Gracia al antiguo barrio Chino—, se elevaron en España los edificios de dos teatros que representaban dos

futuros del teatro: el Lliure fue la sede de una concepción del teatro público basada en la permanencia de un equipo de creadores profesionales capaz de trazar —gracias a esta estabilidad laboral— una línea coherente ética y estéticamente; el Saló Diana fue la sede de una concepción del teatro colectivo, basado en el tránsito de personas convencidas de que el teatro se había fundado para que ellas pudieran expresarse a sí mismas. La tensión entre ambos polos era muy fuerte, pero fructífera, y pese a la virulencia de numerosos enfrentamientos verbales dio lugar a magníficas complicidades: mientras la cooperativa del Lliure alimentaba en su restaurante a los componentes del Living Theatre que actuaba en el Diana, este mismo salón acogía la extraordinaria *Aula Brecht* del «comunista» Formosa.

Pero la contienda fue breve. El Saló Diana desapareció pronto, engullido por sí mismo, después de lanzar su canto del cisne con un *Tenorio* iconoclasta (mitad Ronconi, mitad Savary), aunque tenorio al fin. El Lliure sobrevivió, pero dejó de levantar la bandera Brecht, al menos de una manera ostensible. En pocas palabras: cuando la supresión de la censura oficial hacía prever que la representación de los grandes textos de Brecht formaría parte de la normalización cultural, éstos desaparecieron de los escenarios. Desde 1977, y a lo largo de diez años (cuando el Lliure se decide a poner en escena *La bona persona de Tse-Chuan*), la presencia de Brecht en Barcelona y su área de influencia se reduce (si a Salvat y a mí no nos falla la memoria) a dos producciones del Centre Dramàtic de la Generalitat, financiado —¡oh, Brecht!— por la democracia cristiana catalana: el *Baal* dirigido por Joan Ollé que —siguiendo el ejemplo de J.-P. Vincent en Francia— optó por el «joven Brecht», del mismo modo que Althusser había descubierto que el «joven Marx», todavía no marxista, era «el buen Marx», y *L'Òpera de tres rals* en la

ACTUALIDAD Y FUTURO DE BRECHT



La boda de los pequeños burgueses, de Brecht.
Dirección: Jaume Melendres.
Institut del Teatre de Barcelona (1989).

La bona persona de Sezuam,
de B. Brecht. Espacio
escénico y dirección: Fabià
Puigserver. Teatre Lliure
(1988). (Foto: Ros Ribas).



línea del musical anglosajón que luego ha hecho la fortuna de la compañía Dagoll Dagom. Es decir, el Brecht más suave, el buen Brecht, el Brecht no del todo Brecht.

Para explicar este sorprendente fenómeno, pueden apuntarse muchas hipótesis, dotadas todas ellas de la virtud de ser indemostrables. Las de carácter economicista (por ejemplo: «Brecht es un autor caro»), quedan invalidadas ante las costosas producciones que los teatros públicos o privados de la época —los años ochenta— llevaron a cabo. Quedan únicamente las razones de carácter político. Una de ellas, sobre todo: si Brecht había molestado a la dictadura, también molestaba a la naciente democracia. Bertolt Brecht había venido al teatro para dividir

las plateas, no para unificarlas, y su presencia no era conveniente en un momento en que políticamente era necesaria la unidad y, teatralmente, la constitución de un público mayoritario, es decir, numeroso, cohesionado ideológicamente y susceptible de convertirse en una clientela sin fisuras: en un mercado lo más amplio posible con espectáculos «para todos los públicos», según la filosofía Bozzo. La política del consenso casaba mal con una estética que quería enfrentar a los espectadores entre sí, y a cada uno consigo mismo. En la febril batalla por la comercialidad, Brecht fue apartado de nuevo. Y con él, Artaud, por supuesto. Contra todo pronóstico, la batalla entre estos dos colosos (entre estas

dos líneas maestras) no la ganó ninguno de ellos. Se impuso Stanislavski.

Stanislavski reunía todas las condiciones. Su concepción del director de escena es similar a la que muchos políticos y artistas tienen de sí mismos: son seres «vocacionales» cuya misión consiste en unificar desde arriba las voces discordantes de los actores sociales o escénicos. A mitad de camino entre la «metafísica» artaudiana y la «sociología» brechtiana, Stanislavski ofrecía una tercera vía reconciliadora: la psicología, el último reducto de la individualidad. Mal traducido y peor interpretado, el llamado *Método* tenía todos los pronunciamientos favorables para seducir a una población cansada de conflictos colectivos, deseosa de replegarse

16/1/42 «el arte y la moral no están en armonía en nuestra sociedad; cuando la moral de una sociedad se hace asocial, es bueno que el arte desarrolle su propia moral (artesanal) y que en lo demás se vuelva artesanal, una moral social. una forma de actuación teatral que reproduzca el comportamiento humano de manera tal que la sociedad reaccione en forma productiva exige algo así como una conciencia de la responsabilidad, es decir una cualidad moral. por supuesto que es necesario convertir los preceptos

sobre su propio bienestar, en sus «momentos privados», de sustituir el rojo de las banderas por el rosa de las fresas, el cóctel molotov por el cóctel daiquiri. Leído sobre un *sky line* neoyorquino, gustaba a algunos directores sin demasiadas ideas propias porque les permitía organizar los ensayos basándose en la frase «no hay suficiente verdad en tu personaje», y en un discurso destinados a mezclar la inspiración artística con la inspiración nasal de tazas de café y objetos personales a fin de ejercitar la memoria sensorial; permitía ganar tiempo (es decir, perderlo) excavando alrededor de la mesa los fosos del «subtexto» para encontrar en él, o bien banales e innecesarias biografías, o bien —en el mejor de los casos— dimensiones del personaje no actuables que el director almacenaba cuidadosamente como munición de reserva en casos de carencia de soluciones actorales; gustaba, además, (y gusta) a los productores teatrales (públicos o privados) porque es una estética sustancialmente barata, con «sabor a miel»: dos o tres intérpretes, decorado único, frases de humor en un contexto «dramático», conversaciones íntimas en el banco de un parque.

El triunfo de la estética pseudo—stanislavskiana es razonable: frente a la exigencia artaudiana —expresionista— de un compromiso personal, nos empuja a la gratificante tarea «artística» de consultar los álbumes de fotos, cuanto más amarillas y «freudianas» mejor; frente a una dramaturgia brechtiana que busca la posibilidad de cambio social en la distancia que cada persona establece con su sociedad, que quiere hacer claro lo confuso y confuso lo claro, el «drama realista» —a la manera de Thornton Wilder de *Nuestra ciudad*—, predica la reconfortante idea de que todos somos iguales pero distintos a la vez: nuestra ciudad es nuestro sentido común, las cosas son así y así deben ser. El drama realista es el drama de una cierta

concepción de la democracia porque en él cada voto (en las urnas anónimo y desencarnado) aparece en el escenario como una entidad psicológica singular, como una personalidad individual «humana», lo cual resulta muy gratificante para los clientes de la cultura de masas «culta», si se me permite traducir así el concepto de *midcut* acuñado por Dwight Mac Donald en los años sesenta. Es ahí donde comprobamos que las papeletas tienen sentimientos y que, por lo tanto, también los tiene la sociedad capitalista.

Esta es la historia pretérita y presente (presentada con todo el inaceptable esquematismo de que soy capaz), la historia, digo, de las ideologías teatrales en la España del último medio siglo; la de su práctica, la de sus creadores. Sobre esta base, no es difícil adivinar que Brecht no tiene ningún futuro inmediato, ni en España ni en el continente unificado por el euro/capitalismo. Los hombres sin rostro de Maastrich creen que la cultura debe ser como una salsa de tomate americano que hay que poner en todas las hamburguesas europeas (en las relaciones empresariales, en las escuelas, en los hospitales) sin que sea necesario invertir recursos en crear una hamburguesa propiamente cultural. No apuestan por el teatro y menos todavía por un teatro de inspiración brechtiana. Brecht es, y será, objeto de solemnes representaciones homenaje, la más sofisticada de las coartadas porque, entre otras cosas, gracias a la división temporal establecida por el papa Gregorio, las efemérides permiten obtener inesperadas subvenciones y ampliar de paso el currículum personal. Luego desaparecerá. Pero algunos de nosotros, insembrados por B.B. —no voy a citar nombres, ni siquiera el de José Luis Gómez o el de Juan Antonio Hormigón en Madrid; el de José María Rodríguez Buzón o Pedro Álvarez— Ossorio en Sevilla, y menos aún el de mis correligionarios en Cataluña—, algunos de nosotros, cada uno a su manera,

seguiremos pensando —pensando, no creyendo— que aquel hombre que «hizo propuestas» es imprescindible para la salud pública. Porque Brecht, un hombre de la Ilustración que, por error o por suerte, vivió en el siglo XX, no hizo otra cosa que reintroducir en los escenarios —siguiendo los pasos de Schiller— el sano principio del preservativo, inventado precisamente en el siglo XVIII: un artefacto que no impide la pasión, pero controla sus posibles efectos extremos; un objeto que nos permite ver —una vez acabado el acto, cuando cae el telón del deseo— los pequeños restos materiales de aquello que nos parecía ilimitado.

Notas:

¹ Salvat, R.: «Brecht i Barcelona», en la revista *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, n.º 39, enero— febrero 1998. En este documentado artículo, Salvat traza un casi completo inventario de la presencia de textos de Brecht en Barcelona, ciudad a la que califica de «brechtiana por excelencia».

² A diferencia de algunos de sus actores daneses en *La Madre*, que se enrolaron en las Brigadas Internacionales. En honor a Brecht (suponiendo que alguna vez lo hubiese tenido), sólo cabe decir que después de esa deserción se incluyó a sí mismo «entre los cobardes».

³ Los *modellbuch* fueron creados por B.B. para dejar constancia del resultado de un trabajo de creación en un momento en que la tecnología documental no ofrecía otras alternativas. Pero elevados a la categoría de dogma, han desempeñado justo el papel contrario, en el polo opuesto de una concepción dialéctica de la historia: son la negación misma de la libertad creadora de los artistas del futuro. Sus sucesores y sucesoras fueron mucho más allá y los sacralizaron. Helen Weigel, por ejemplo, en su última visita a París, fallecido ya su marido, admitió que era legítimo «tocar» los textos o los modelos de escenificación en la hipótesis de que lo hiciese alguien capaz de mejorarlos —en opinión, por supuesto, de ella misma—, olvidando que B.B. no siempre mejoró las galas de los difuntos que incorporó a su propio armario.

⁴ Hasta el punto que Pau Garsaball, entonces empresario del teatro Capsa de Barcelona, productor e intérprete del *Retaule*, llegó a reprocharme que mis textos no fuesen suficientemente brechtianos como para programarlos en su sala.

■ ACTUALIDAD Y FUTURO DE BRECHT

“debo” en preceptos “quiero”. para el actor eso es una emancipación, significa la conquista del derecho a influir sobre la gestación de una sociedad, el derecho a ser productivo. objeto moral debe convertirse en sujeto moral. la moral se vuelve producción. el artista no sólo tiene una responsabilidad ante la sociedad sino que induce a la sociedad a hacerse corresponsable. en una palabra: la sociedad pierde su carácter de instancia, el artista debe representarla en plenitud.»

B. Brecht: *Diario de trabajo*.