

PAZ Y GUERRA EN EL TEATRO ALEMÁN (1933-1950)

Por **BASILIO LOSADA**¹

1. Resumen de una conferencia pronunciada por el autor en el año 1964.

UNA NACIÓN EN CRISIS

La caída del nazismo provocó una subversión radical en las estructuras sociales de Alemania, que hasta entonces se habían mantenido con muy pocas variaciones y que se venían perpetuando en un sistema coherente e incommovible desde que la revolución romántica puso las bases del nuevo estado. La clase media intelectual, profesoral, había constituido el fundamento de la mentalidad nacionalista. Junto a ella, y con retraso respecto al resto de la Europa industrializada, había surgido la gran burguesía industrial, apoyándose en el desarrollo económico y en la coyuntura excepcionalmente favorable iniciada con la guerra de 1870. La paulatina forja del estado fue afianzando el ascenso de una burocracia técnica marcada con un fuerte sentimiento nacionalista. Se fueron así completando, junto con la vieja aristocracia latifundista y mi-

litar, los cuadros de fuerzas operantes en las dos grandes crisis alemanas de nuestro siglo. En cuanto al proletariado, su aparición en la vida pública fue tan tardía como la industrialización, y si bien actuó políticamente de forma violenta en los años dramáticos de la República Alemana, esta violencia tenía su origen en circunstancias muy concretas de crisis económica más que en una decidida vocación revolucionaria.

La guerra de 1914-1918 no tuvo, a pesar de su catastrófico final, consecuencias decisivas para la subversión del orden tradicional de la sociedad alemana. La primera Guerra Mundial fue un conflicto entre naciones, no una lucha ideológica. Fue quizá la última guerra nacionalista. En comparación con ella, la segunda Guerra Mundial presentó en Alemania caracteres que suponen prácticamente un estado de guerra civil, al menos por lo que respecta a un grupo social: los intelectuales.

En 1914 lucharon junto al Kaiser incluso los grupos políticos de mentalidad más marcadamente internacionalista. Los mismos socialistas, aunque no sin una inicial repugnancia, aportaron a la lucha todo su impulso multitudinario.

Pero la segunda Gran Guerra quebró esta rígida conciencia nacional; y esta quiebra se

produjo en virtud de principios ideológicos. La gran masa de exiliados tras la toma del poder por Hitler, demuestra cumplidamente hasta qué punto se inició, ya antes del conflicto bélico, una verdadera subversión de conciencias, una toma de posición desde supuestos exclusivamente ideológicos.

La burguesía acogió al nazismo como una solución para su crisis histórica, solución que le proporcionaba una ideología capaz de vigorizarla frente a las masas que iniciaban su acción política revolucionaria favorecidas por la crisis de autoridad de la República de Weimar. Pero este proletariado, que había adquirido conciencia de clase mucho más tardíamente que en el resto de la Europa industrializada, fue muy pronto encuadrado o aniquilado por el nacional-socialismo. En este proletariado pudo mucho más la conciencia nacional que la conciencia de clase, quizá debido a su falta de tradición sindical, a su tardía organización. En ello hay que buscar fundamentalmente las razones del triunfo del nazismo.

Y así, mientras en toda Europa se vivía la crisis ideológica, la amenaza revolucionaria que iba teniendo de violencia y desarticulando los grupos nacionales, la estructura fundamental de la sociedad alemana se mantenía sin graves fisu-

ras, con plena coherencia, sin excesivos desajustes, a no ser cuando circunstancias concretas de crisis económica forzaron la desesperación de las masas obreras y las lanzaron a una acción subversiva, de cuya superficialidad y circunstancialidad nos da suficientes pruebas la inmediata sumisión al nacionalsocialismo cuando éste accedió al poder y sentó las bases de una nueva mítica nacionalista.

Es sorprendente el hecho de que, frente a una aceptación prácticamente unánime del nacionalsocialismo, sólo los intelectuales, es decir, el grupo que había incubado la mentalidad nacionalista a lo largo del siglo XIX, se mantuvo al margen o se opuso a toda colaboración, lanzándose a la dolorosa aventura del exilio. Ciñéndonos sólo al teatro, autores como Brecht, Zuckmayer, Weisenborn, Bruckner, Toller, etc., afirmaron su irreductibilidad frente a la máquina aplastante del poder.

El final catastrófico de la aventura hitleriana trastornó radicalmente el país. Pensemos en fenómenos de tan enorme alcance como los desplazamientos en masa de las poblaciones de los territorios ahora polacos, la forja de una nueva burguesía en los avatares de la posguerra, el planteamiento y desarrollo del «milagro económico». Pero por encima de todo la dramática

crisis de conciencia, el despertar colectivo de un sueño que se había convertido en pesadilla. La catástrofe de 1918 podía atribuirse a causas puramente militares. Era una derrota más, inscrita en la historia más dolorosa entre todas las de Europa. Pero en 1945 el caso era distinto: una mística nacional se había hundido. Se iniciaba una quiebra de la sociedad tradicional, una subversión de los niveles económicos. Y la tragedia de la división del país pesaba abrumadora. Y luego la obsesión de olvidar el pasado próximo, la lucha para alzar de la nada la imagen nueva del país, la conciencia dolorida por tantos sueños aplastados, sueños que el país había vivido con ilusionada unanimidad. Y de todo ello habían de dar testimonio precisamente los intelectuales, es decir, el grupo que repetidamente, sañudamente, había denunciado los peligros de la magalomanía nacionalista, los intelectuales que tenían que volver del exilio e insertarse en una sociedad que los había ignorado. ¿Hasta qué punto sería posible esta inserción? ¿Cómo lograrían plasmar aquella tragedia colectiva cuyo inicio habían denunciado? Y luego, cuando, conseguido el propósito de olvidar a todo trance, se abrieron los caminos de la prosperidad, ¿cuál fue la posición de los intelectuales ante la mística nueva, ante el prag-

matismo del «milagro económico»? ¿Reflejó el teatro, con su especialísima sensibilidad para patentizar las grandes crisis históricas, esta situación excepcional de uno de los grandes pueblos de Europa?

Años después nos encontramos con una nueva Alemania, de economía restaurada y floreciente, reconstruidas las bases de su vida social y conformadas de manera democrática. Y los alemanes viven esta nueva situación con la misma sinceridad y total entrega con que antes habían vivido el nazismo. ¿No habrá sido puramente superficial el cambio operado? ¿No habrá sido un cambio puramente epidérmico? Se forjó una nueva burguesía, nacida de una crisis, en plena crisis, y que encontró sosiego en la prosperidad inaudita e inesperada. Este fenómeno de la nueva prosperidad, de las nuevas clases que toman el poder valiéndose de factores puramente económicos, ¿se reflejó en el teatro?

En primer lugar, la nueva burguesía aceptó el teatro como reflejo y expresión. Fustigada cruelmente por los autores, aceptó estos ataques con esa especial sensibilidad que presenta la burguesía para sentirse ajena frente a lo que ocurre en el escenario, para aislar su propia peripecia y obstinarse en no reconocerse sobre las tablas. La nueva burguesía surgió ansiosa de teatro. Un

país de tan espléndida tradición cultural tenía que organizar necesariamente su actividad escénica, revitalizarla, darle nuevo impulso. Y resurgió la actividad teatral con auge repentino y brillantísimo. Hervían los temas en la calle, en el tráfago cotidiano de los que volvían del exilio, de los campos de concentración o del combate, en las muchedumbres de desplazados. Vivió la escena alemana una situación excepcional. Se hizo intérprete de su momento histórico, del heroísmo y de la picaresca — ese constante fruto de la derrota — que se enlazaban en las almas.

LA VUELTA DE LOS VIEJOS PRESTIGIOS

Al final de la guerra vivían aún algunos de los más ilustres autores de entreguerras, de la época en que Alemania vivió, junto con la crisis de sus formas políticas, el momento de mayor fuerza creadora en el campo de las novedades estéticas. Volvieron Bruckner, Brecht, Kaiser Werfel, Weisenborn; unos, de los campos de concentración; otros, del exilio. Vivía aún Hauptmann haciendo el papel de Dios máximo y lejano, una especie de Goethe desvaído en un recuerdo glorioso, intentando obstinadamente jugar al Ave Fénix y renovar su obra grandiosa

y solemne para hacerla intérprete de aquel momento de angustia.

Cuando llegó Hitler al poder se hallaba el expresionismo en su momento de máxima potencia creadora. Ciertamente, había agotado ya gran parte de su contenido subversivo y había entrado en un camino de sosiego en el que iba adquiriendo un carácter más fecundante que revolucionario. Quizá los últimos restos de su contenido subversivo se volcaron en la profusa escenografía de las multitudinarias reuniones nacistas. El mismo Hitler es una formidable figura de drama expresionista. Y si pudiéramos considerar fríamente los campos de concentración como un fenomenal esperpento, ¿no nos darían la imagen grandiosa y trágica de la más impresionante pesadilla expresionista? Las luchas de la primera posguerra, en lo que tenían de preparación cara a la ruptura de las trabas impuestas por una estructura política y social tradicionalmente rígida, permitieron aflorar cuanto hay en el alma germánica de subjetivismo apasionado, de disconformidad romántica. Algo semejante ocurrió en otra posguerra típica, en el derrumbamiento del Imperio Napoleónico que arrastró tras sí a la Alemania feudal y flexibilizó las líneas cerradas de la organización social hasta permitir el resurgir febril de la espontaneidad creadora de Alemania con la apa-

rición del Romanticismo. Nos llevaría demasiado lejos el establecer la relación de este expresionismo que subyace en lo más recóndito del alma alemana con una serie de fenómenos básicos de la cultura del norte del Rin: el Luteranismo, por ejemplo. Conviene insistir, sin embargo, en que el expresionismo no fue un simple juego esteticista como tantos otros «ismos» que destellearon un momento y agotaron inmediatamente su potencia creadora en un jugueteo intrascendente. El expresionismo es el modo en que se expresa con espontaneidad y estéticamente el espíritu alemán cuando las grandes crisis históricas rompen las rígidas estructuras en que se complace en insertarse. Y quizás esta inserción, el tópico culto a la disciplina, no es más que una especie de defensa de su individualismo — el individualismo luterano, el individualismo romántico — en busca de sosiego, para evitar el tener que plantearse aisladamente problemas a los que de antemano sabe que no ha de hallar solución.

Un fenómeno tan singular como el expresionismo, tan vigorosamente creador, prolonga su huella más allá de su extinción como peripecia y florece con espontaneidad fecunda en cuanto halla circunstancias históricas propicias.

A nadie sorprende ahora ver los escenarios desnudos, las decoraciones apenas esbozadas, los

hirientes juegos de luces incidiendo sobre el personaje con una impresión de pavorosa irrealidad, a los actores mezclados entre el público, la escena escindida por chorros de luz que rasgan las tinieblas. Con el expresionismo los recursos escenográficos dejaron de ser un elemento auxiliar para cobrar un sentido de elemento coactuante para la cabal expresión escénica. Ante una sociedad satisfecha, el expresionismo presentó la rebeldía como elemento de regeneración, ante el hombre aplastado por la burocratización, herido por la técnica incontrolable, sumergido en prejuicios y formalismos aniquiladores; el expresionismo intentó desesperadamente la salvación de su individualidad. Y el elemento fundamental para esta salvación era enfrentarlo cruelmente con su misma condición trágica. Para ello no servía el retrato, sino la caricatura; no servía la palabra, sino el grito. No es extraño, pues, que en los primeros años de posguerra, antes de que la prosperidad reconstruyera la imagen del país, reviviera el expresionismo en su más pura intensidad. Ni Brecht ni Zuckmayer, por citar sólo los más sólidos prestigios de posguerra, pudieron olvidar sus inicios en el expresionismo, aunque luego derivaran hacia formas propias, como Brecht, o cayeran en el reportaje naturalista, como Zuckmayer. Precisamente la obra más representativa del tea-

tro de la posguerra, la de más angustioso mensaje, el testimonio más cruel de los primeros años de la paz, es una obra plenamente expresionista, tanto por su técnica como por su intención. *Draussen vor der Tür* («Fuera, ante la puerta»), de Wolfgang Borchert, fue estrenada en 1947, en los años de la desmoralización y cuando apenas se vislumbraba en el horizonte el replanteamiento de una nueva Alemania.

La pervivencia del expresionismo es uno de los hechos fundamentales en el desarrollo del teatro alemán entre 1940-50. Pero estas fórmulas, hallazgos del expresionismo clásico, puesto nuevamente en vigor por las circunstancias históricas, no llegaron a los autores nuevos de manera directa a través de la tradición expresionista de los años prehitlerianos, sino por medio de los autores americanos. Las figuras más representativas del teatro alemán de entreguerras vivían en el exilio — Brecht volvió en 1948, Zuckmayer en 1947 —; otros, encerrados en un obstinado silencio o entregados generosamente a la compleja tarea de reorganizar la vida teatral del país. Curiosamente, las obras de más éxito en la preguerra, aquellas que encerraban una lección viva, cara a la posible resurrección del teatro alemán, no eran representadas. Muchas eran prácticamente desconocidas. El nazismo había

depurado las Bibliotecas, tuvo amordazada durante años la actividad editorial, y los nuevos autores no encontraban una tradición en que apoyarse. Dominaba entonces en los escenarios de toda Europa la obra de los autores americanos que venían a cubrir un momento de absoluto vacío creador y que causó un fenómeno de verdadero deslumbramiento a través de sus resonantes éxitos de París.

Los nuevos autores alemanes: Witlinger, Ahlsen, Rutenborn, enlazan con el teatro americano. Günter Rutenborn escribió una «pieza bíblica en un cuadro», titulada *El signo de Jonás* (1947), que muestra un claro paralelismo con *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder, que fue estrenada en Alemania con el título significativo de *Nos hemos salvado otra vez*. Otras obras de Wilder, como *Nuestra Ciudad* y *Pullman Car Hiawatha*, obtuvieron éxitos resonantes en la Alemania de aquellos primeros años de paz. El mensaje esperanzado, cargado de humana comprensión, que encerraban estas obras de Wilder, era una lección aleccionadora para los jóvenes autores alemanes. Gran influencia ejerció también O'Neill, que se había formado en el expresionismo alemán y cuyo estilo constituyó, no obstante, una revelación para los nuevos autores. Su *Mourning Becomes Electra*

recogía las novedades de la escenografía alemana de entreguerras junto con el influjo del cine, que tan patente había sido también en los primeros expresionistas. Algunas obras de la época del New Deal roosveltiano incidieron igualmente en las nuevas promociones alemanas. Concretamente, es clara la influencia de Clifford Odets, preocupado por las nuevas técnicas de montaje y mezclando de manera original los hallazgos del futurismo en lo que se refiere al movimiento escénico con la intensidad de las soluciones en el diálogo y el contenido poético un poco vago de los expresionistas. *Rocket for the Moon* (1935) interesó más por la técnica que por su contenido puramente literario, y lo curioso es que no hay en esta obra la menor novedad técnica que no derive directamente de experiencias alemanas de entreguerras. El influjo más poderoso y duradero fue el ejercido por O'Neill. *El Emperador Jones* y *El mono peludo* están muy próximas a ciertas formas del teatro de Georg Kaiser, que estrenó en 1922, en Nueva York, su obra *De la mañana a medianoche*. Y, para terminar, Elmer Rice, el más puro representante del expresionismo americano, repuso en Alemania su *The Adding Machine*. A través de esta obra los más nuevos autores alemanes se pusieron en contacto con fórmulas y hallazgos técnicos nacidos precisa-

mente en su país y olvidados en los años del nazismo.

El expresionismo de los años de entreguerra había servido para poner al descubierto, proféticamente, todos los figurones de una sociedad que crujía como un maderamen podrido. Fue un intento desesperado para iniciar la cura de urgencia, la búsqueda angustiada de una posición base desde la que fuera posible reorganizar toda la concepción del mundo, e incluso el mundo íntimo de cada alemán, trastornado por el descubrimiento de lacras imprevistas, de fallos increíbles. ¿No podría ser también el nuevo expresionismo vehículo adecuado para replantear la situación del hombre, para reenfrentarlo consigo mismo? El teatro de Borchert, las novelas de Böll y Grass nos han demostrado cumplidamente la eficacia del procedimiento.

Esta actitud ferozmente crítica, obstinada, incisiva, sólo cesó cuando a partir de 1950 la prosperidad económica trastornó el condicionamiento psicológico del país, y renació la confianza, teñida con una leve sombra de egolatría y auto-satisfacción, que llevó a considerar toda crítica como una impertinente agresión.

Los autores de los primeros años de posguerra aceptaron de inmediato los planteamientos técnicos y escenográficos del expresionismo clásico.

Piscator, Reinhardt, Jessner, volvieron a triunfar en los escenarios alemanes. Piscator volvió a Alemania en 1951, pero ya años antes había reanudado su fecundante contacto con el ambiente escénico alemán desde su puesto de director del Dramatic Workshop, del Roofstop Theater y del President Theater. Una de las obras que en América montó Piscator fue *Fuera, ante la puerta*, de Borchert, la obra máxima del expresionismo alemán de todos los tiempos, estrenada en 1947. Brecht mismo, superado su inicial expresionismo y abocado a un planteamiento personal del arte dramático, empezó en 1950 a trabajar en Alemania, aunque en verdad siempre fue un autor incómodo y molesto para el nuevo público burgués. Se impuso entonces el diálogo incisivo, caricaturesco, agresivamente formulado, a la busca de una sobriedad expresiva que rayaba en la expresión aforística y distorsionada, cuyo lejano precedente habría que buscar en el expresionismo del barroco español. Fundamentalmente se revalorizó el monólogo — la obra de Borchert acaba con un monólogo terrible, hiriente —; se volvió al lenguaje estilizado para mostrar, no lo que las cosas son, sino lo que significan. Se buscaron efectos de contraste — muy claros en *Cántico en la hoguera*, de Zuckmayer —, se volvió a la concepción deshumanizada de los persona-

jes, planteados como símbolos o con entidad superior a lo puramente individual. Y esta tendencia al símbolo llevó a una despersonalización que, unida a la carga lírica acusadísima en el diálogo, fue desvaneciendo los perfiles individuales de los personajes hasta dejarlos reducidos a un sencillo esquema que lleva a manifestar, más que caracteres, formas de actuación. A ello contribuyó de manera decisiva el empleo de la máscara por la que tanta predilección sintieron los expresionistas. A propósito de la máscara, dijo Iwan Goll: «Habíamos olvidado ya que el escenario no es más que un cristal de aumento..., habíamos olvidado que el primer símbolo del teatro es la máscara. La máscara es única, rígida, convincente, inalterable, inevitable. Es como el destino. Cada hombre lleva consigo su máscara, es decir, aquello que los antiguos llamaban culpa». También el tardío revivir del expresionismo reactualizó el empleo del coro y vitalizó la pantomima. Este género conoció un desarrollo inesperado, y ya no como puro instrumento didáctico, sino introducido en la acción, subrayando los silencios expresivos que tan acertadamente supo conjugar con los juegos de luz el teatro europeo de los años veinte. Se abandonó el uso de la media voz, que constituía parte fundamental en el encanto del teatro de salón, y con la deformación de la línea

se volvió a la deformación de la voz. «El hombre, ese ser satisfecho de sí mismo, orgulloso de sí, tiene que aprender de nuevo a gritar. Para eso, para gritar, es el escenario...» Y nos viene inmediatamente al recuerdo una obra clásica de la pintura expresionista, *El grito*, de Edvard Munch, o las estremecedoras deformaciones de línea y color en Emil Nolde.

Uno de los hallazgos máximos del expresionismo clásico había sido la tendencia a reducir la lejanía entre el personaje y el espectador — precisamente al revés de lo que pretendió Brecht en su momento «clásico» — introduciendo para ello a los actores entre el público, estableciendo una intercomunicación con toda apariencia de realidad, y aún buscando esta intercomunicación efectiva. También en este aspecto fue esencial la influencia de *Our Little Town*, de Wilder.

En 1945, cuando abren sus puertas tímidamente los teatros alemanes — no hay que olvidar que aún hoy lo más granado de la escena alemana se forma al calor del teatro radiofónico y que teatro radiofónico fue en principio la obra de Borchert —, sólo dos figuras aparecían con personalidad lo suficiente viva para servir de enlace con la tradición de anteguerra, sin pasar no obstante por simples rezagados, sino como autores

en ejemplar evolución técnica y temática. Estas figuras eran Brecht y Zuckmayer. Las dos figuras supervivientes de un mundo destrozado, profetas de la catástrofe, desligados de la culpa colectiva cuya consciencia gravitaba, bien a su pesar, sobre todo un pueblo. Ambos con fe en los hombres y con clara visión de su momento histórico. «Soñábamos con una leyenda de oro, y a nuestras manos llegó el amargo fin. Vemos ahora horrorizados que ha bajado el telón y todos nuestros problemas están aún por resolver», diría Brecht comulgando con la tragedia de toda Alemania. Había que devolver a las gentes su esperanza. Brecht la buscó en la subversión de un orden social que consideraba fundamentalmente injusto; Zuckmayer, enfrentando al hombre consigo mismo, removiéndolo su espíritu para encontrar el camino de la salvación colectiva. Brecht hace destellar ante los ojos de los derrotados todo el mal agazapado en el mundo; Zuckmayer quiere mostrarles las posibilidades aún infinitas y vírgenes ocultas en lo íntimo de cada hombre, y desterrar la consciencia de culpa colectiva para individualizar a los héroes como héroes y a los canallas como canallas.

En los últimos momentos de la República alemana, cuando la política tiñó toda actividad, incluso la creación estética, Brecht eligió el camino

del marxismo. Otros expresionistas o formados como Brecht en el expresionismo, Arnoldt Bronnen por ejemplo, eligieron el camino del naciismo. Las dos posibilidades cabían dentro del desarrollo lógico de la escuela, pero, desde luego, el naciismo entrañaba una ruptura menor. Era en cierto modo el coronamiento lógico de la escuela. Con lo único que el expresionismo se mostraba radicalmente irreductible era con el conformismo burgués. El problema de los que volvían de la guerra con las almas rotas bajo los uniformes destrozados había inspirado ya a Brecht en el año 1919 la obra *Tambores en la Noche*. Y Brecht empezó a utilizar el teatro como una arma, pero no para luchar contra una clase determinada, sino para luchar contra la sociedad entera.

«¿A quién no le gustaría ser bueno? ¿Por qué no dar sus bienes a los pobres? ¿A quién no le gustaría vivir en paz? Por desgracia en este planeta los medios son mezquinos y los hombres crueles. Las circunstancias, ¡ay!, no lo permiten». Era preciso, pues, modificar las circunstancias. Rompió Brecht con el expresionismo porque su nuevo planteamiento ideológico le exigía partir de la realidad. No cayó en el naturalismo porque no intentaba halagar al espectador, porque rechazaba un teatro puramente aparien-

cial. Pero a pesar de su discrepancia con la formulación básica del expresionismo, adoptó cuanto de él le era útil: toda la magia verbal y escenográfica y los recursos del montaje. Su ideal había sido expuesto ya en 1917 en frase de Paul Kornfeld: «El actor no debe limitarse a un intento de imitación de la realidad, porque, por una parte, nunca lo lograría por completo, y, por otra, esta imitación sólo se podría llevar al teatro en el caso de que el arte dramático hubiera degenerado hasta convertirse en una simple imitación de la realidad.»

Pero la obra de Brecht, ignorada en los años del nazismo, era demasiado personal, y su mensaje estaba demasiado teñido de actitud política para que pudiera ser fecundo. La obra de Brecht quedó, aislada y estéril, como una de las cumbres del teatro contemporáneo. Su directo heredero, en cierto modo su continuador, aunque sin añadir el más mínimo elemento personal, es Peter Hacks, colaborador del Berliner Ensemble, inspirado en una doble fuente de la que Brecht había extraído sus mejores logros: el teatro popular, singularmente el teatro lírico, y la tradición del Kaspertheater. Pero el teatro de Hacks, interesantísimo como eco fiel de la obra brechtiana, no incide directamente sobre el tema de la guerra y la crisis posterior. Su escasa resonancia en el

ámbito profesional, el fracaso ruidoso de alguna de sus obras cuando se intentó montarlas en escenarios profesionales, muestra patentemente cuán divorciada está su obra de la sensibilidad media del espectador alemán.

El planteamiento ideológico de la obra de Brecht y su afincamiento en los problemas concretos del momento histórico alemán data de los años de su movilización en la guerra de 1914. Nos cuenta: «Fui movilizado y enviado a un hospital. Allí tenía que vendar, poner yodo, hacer drenajes y transfusiones. Cuando un médico mandaba: ¡Corte esa pierna, Brecht!, yo contestaba: ¡Voy, sí señor!, y cortaba la pierna. Y cuando me decían ¡Haga una trepanación!, yo abría un cráneo sin pensármelo dos veces. Entonces empecé a darme cuenta de que los médicos reparaban a los hombres para devolverlos al frente lo más pronto posible».

Hay un grupo muy representativo de obras de Brecht que se refiere concretamente al nacimiento y constituye una denuncia contra el sentido, los procedimientos y las consecuencias de la ideología hitleriana. Se inicia entre 1932 y 1935, con su ataque al racismo, en *Cabezas redondas* y *cabezas picudas*, en la que propone la sustitución de la ideología racista por la de la lucha de clases. La obra de más directa referencia

a la situación de la época nazi es la serie de veinticuatro piezas breves publicada bajo el título *Miedo y miseria bajo el III Reich*. En ella traza un amplio cuadro sobre las condiciones de la vida política germana entre 1935 y 38 (años en que las piezas fueron compuestas) y señala la aplastante intromisión política en la intimidad de los ciudadanos. Brecht traza sus cuadros con perspectiva lejana, con fría objetividad: El padre que teme ser denunciado por su propio hijo, el profesor que se ve obligado a enseñar una versión deformada de la historia, el miedo y el pavoroso silencio dominándolo todo. Desde luego, la visión de Brecht, aunque cierta y básicamente histórica, es «parcial» y tendenciosa, en el sentido de que hay en ella un supuesto básico que no se ajusta a la realidad. El nazismo no fue una ideología impuesta atterradoramente por una minoría exigua, sino una ideología aceptada multitudinariamente. El planteamiento brechtiano contribuía a asentar en el espectador la idea de la inocencia de todo un pueblo avasallado por la violencia y por una propaganda deformadora — resuenan constantemente en las breves piezas los tópicos del partido, la voz del Führer— frente a la que era imposible la oposición activa.

Son estas piezas un modelo de espléndido teatro, de ejemplar sobriedad e intensidad. En el

título hay quizás una alusión a *Splendeurs et misères des courtisanes*, de Balzac. En 1937, partiendo de una obra carente totalmente de sentido político (*Riders to the Sea*, de Synge), compuso *Los fusiles de la señora Carrar*, con referencia a la guerra de España. En 1941 escribió *La irresistible ascensión de Arturo Ui*. Abandona en esta pieza el sintético realismo de los cuadros de *Miedo y Miseria bajo el III Reich* y vuelve a la manera estilizada del expresionismo, a la procura de la máxima intensidad, en un teatro de clara expresión política como en sus tiempos de colaboración con Piscator. La obra nos presenta la ascensión hacia el poder de un grupo de facinerosos, en un ambiente estilizado de «obra de gangsters», que contiene referencias meridianas a la toma del poder por el nazismo. No fue Brecht un creador temático. Preocupado por el didactismo, puesto su teatro al servicio de una idea, recogió, seleccionó, transformó cuanta obra ajena, próxima o lejana se avenía con sus intenciones. Revitalizó su técnica con elementos del teatro oriental que fundió con las fórmulas sintéticas y despersonalizadoras del expresionismo, aprovechando hábilmente las posibilidades del simbolismo del teatro oriental. Marcó así un camino de superación del expresionismo partiendo de la tendencia misma, llevándola a su dimensión

más universal, superándola desde sus mismos supuestos.

Sería interesante precisar hasta qué punto la ética acomodaticia que Brecht predicó para el comunismo repercutió en la formación de una conciencia de pragmatismo en los alemanes de posguerra. O mejor aún — teniendo en cuenta la escasa repercusión directa que la obra de Brecht tuvo sobre el público alemán —, cómo supo extraer una situación espiritual que iba cuajando en el ambiente y darle expresión dramática. Nos referimos a *La vida de Galileo*, cuya redacción definitiva data de 1953, aunque fue escrita en los primeros años de la guerra. Galileo, movido por el miedo, reniega de sus convicciones, se somete a las imposiciones del poder, y cuando su discípulo Andrea le reprocha: «Nosotros pensábamos: morirá, pero no se retractará jamás; pero volviste diciendo: — Me retracté, pero seguiré viviendo. Más valen manos sucias que vacías». Galileo le responde: «Eso suena a realista, suena como yo. A Ciencia nueva, Ética nueva». A propósito de ello dice Holthusen: «Galileo no es una inteligencia libre y flotante ni una energía incondicionada, sino un hombre con un cuerpo pesado, que sabe apreciar perfectamente el vino y el ganso asado, que tiene que luchar por el aumento de salario, y que considera más importante el per-

feccionamiento lento, penoso y práctico de sus condiciones de trabajo que la heroica demostración de fuerza...». Y cuando le ofrecen caballos para huir, responde: «No puedo imaginarme como fugitivo, aprecio la comodidad». Lo que no le impide seguir trabajando por su causa, acabar sus *Discorsi*, que han de llevar a toda Europa la verdad que había rechazado oficialmente. No hay en la obra un planteamiento directamente político con referencia al nazismo, pero, al menos considerados algunos de sus elementos aisladamente, puede referirse a la situación crítica de posguerra, a la contradicción del heroísmo loco y su sustitución por un heroísmo pragmático.

Brecht partió del expresionismo para llegar a una *Neue Sachlichkeit*, a un nuevo objetivismo. Quizá su repulsa del expresionismo de escuela lo fue por miedo a caer en el riesgo en que tantos expresionistas cayeron, el riesgo de poblar su obra de alusiones vagas, de lirismo vacío y abstracto, poniendo al servicio de un absoluto vacío ideológico una técnica complejísima. El expresionismo había servido a muchos para procurar la originalidad por los más fáciles caminos, los de una técnica escenográfica formulista y simplificadora, capaz de esconder el más absoluto vacío creador. En su momento de decadencia formulista, el expresionismo pretendió revitali-

zarse en un estilo mixto, ecléctico, y surgió así la *Zeitstück*, la obra de actualidad, que pretendía exponer en un lenguaje directo y sin pretensiones estéticas los problemas concretos del momento: el homosexualismo, la burocratización, el paro, etc.

Uno de los más destacados seguidores de esta manera de hacer, Friedrich Wol, rindió tributo al filosemitismo de los intelectuales antinacis con una pieza de circunstancias, *Profesor Mamlock*; y la máxima figura del viejo teatro alemán, Gerhardt Hauptmann, escribió *Las tinieblas, un requiem*, llevada a la escena en 1953, quince años después de haber sido escrita. La obra es ciertamente confusa, con muy patente preocupación simbolista. Nos presenta el funeral de un judío en la época del nazismo. No es, desde luego, una obra a la altura de las mejores de Hauptmann, pero es representativa de las ansias de revisión y replanteamiento de ciertos temas bajo una intención de autoanálisis, característica de la época en que fue representada. Parece como si en los primeros años de la posguerra no se atrevieran los autores al planteamiento de los temas en profundidad: el antisemitismo, el sentimiento de culpa colectiva. Por lo general las primeras obras del teatro alemán tras la catástrofe, se limitaban a una problemática más concreta: la responsabili-

dad de los militares, por ejemplo, tema impuesto por el influjo del próximo Proceso de Nüremberg, cuando aún estaban asombrados los alemanes hasta el estupor por aquel proceso desconcertante que en cierto modo venía a condenarlos a todos. Preocupaban, pues, problemas concretos: el hambre, el egoísmo de los que enloquecían en su afán de olvidarlo todo, la vuelta de los vencidos... Fue luego, a partir de la primera década de la paz, cuando, sosegadas ya las conciencias por la democracia y la prosperidad recién estrenadas, empezaron a plantearse los grandes problemas colectivos, hasta llegar a 1963 el éxito multitudinario de *El Vicario*. Y fue precisamente la generación de los más jóvenes, la de los que sufrieron la guerra, pero no la protagonizaron, la que planteó tales problemas. Precisamente por esto es más sorprendente el caso de Hauptmann, que se nos presenta como una confesión, una autoacusación por el silencio mantenido, por el miedo que puso mordazas a las conciencias. Precisamente gentes como Hauptmann, intelectuales que habían vivido ya una vida colmada en los momentos iniciales del nazismo, eran los únicos que no podían llamarse a engaño. Otra obra de Hauptmann, *Herbert Engelmann*, escrita en 1941, pero redactada en forma definitiva en 1952 y rematada y llevada a la escena por Zuckmayer,

quiere justificar los orígenes del nazismo poniéndolos en relación con las crisis de la República alemana, la miseria, el paro, la desesperanza, los brotes separatistas. Y aún, en los años últimos de su fecunda ancianidad, pudo escribir Hauptmann una obra de grandes proporciones, *La Tetrología de los Atridas*, cuyas últimas partes, *La muerte de Agamenón* y *Electra*, fueron concluidas bajo el dominio hitleriano, pero no se estrenaron hasta el 1947. Hauptmann fue un caso representativo de la actitud de una parte de los intelectuales alemanes en los momentos de crisis de conciencia: aceptó los honores que Hitler le dispensaba, necesitado el dictador de un genio oficial tras la huida de los intelectuales judíos y de los inconformistas, pero se mantuvo al margen de toda actividad política, en una actitud de lejanía, desgarrado por la pugna interior entre la idea de fidelidad a la Patria, por entonces encarnada en un Estado que no le satisfacía, y la falta de una efectiva comunidad ideológica.

Zuckmayer partió, al igual que Brecht, del expresionismo. Su primera obra, *El camino de la cruz*, es un muestrario de los defectos y posibilidades de la escuela. El fracaso de esta primera obra lo lleva hacia el naturalismo, y escribió *La viña alegre* (1925), una manifestación de

teatro regional, limitado e intrascendente. La llegada del nazismo le llevó a una temática más honda. Ya antes, en 1930, se inicia la gran etapa creadora de Zuckmayer con una sátira del militarismo prusiano, *El capitán de Kopenick*, crítica sonriente, sin estridencias, pero que no engañó a nadie. En 1942 le llega a su retiro de Vermont, U.S.A., la noticia de la muerte de Ernst Udet, figura de la aviación alemana, colaborador de Goering, amigo íntimo de Zuckmayer en los años del desarme. Alrededor de la figura del amigo muerto compone la obra de más éxito en los escenarios de posguerra, *El General del Diablo*, estrenada en 1946. En esta obra se muestra especialmente viva la preocupación de Zuckmayer por el problema, que había de abordar repetidamente a lo largo de su obra, del hombre aislado, en conflicto entre el deber y su conciencia, el hombre en la encrucijada. Los personajes quedan así al margen de toda ideología, en una desgarradora lucha interior, en la que cada alemán de la posguerra podía hallar un reflejo de su propio conflicto. Los personajes de Zuckmayer son hombres, sólo hombres, ni pretextos para el adoctrinamiento político, ni símbolos trágicos, hombres en agonía y sin más solución que el suicidio. El capitán de Kopenick vive su farsa con dolorida incomprensión; el General del Diablo

se enfrenta con su muerte fríamente, conscientemente, como única salida. En este drama la síntesis expresionismo-realismo buscada por Zuckmayer apasionadamente encuentra una solución armónica, un equilibrio que nunca más volvería a hallar. Del expresionismo tomó el esfuerzo para no dejarse deslumbrar por la realidad apariencial. Del realismo, la lucidez para no reducir un problema, un avatar personal, a símbolo abstracto. Por eso la obra, con su enorme carga de esperanza, a pesar del trágico final — el único posible dadas las circunstancias —, pudo llegar al espectador como un lenitivo. Las circunstancias habían ya empezado a cambiar, ¿por qué no también los hombres?

En 1950 estrenó Zuckmayer *Cántico en la hoguera*. La obra no alcanzó el éxito resonante que todos esperaban tras el apasionado entusiasmo con que fue acogida *El General del Diablo*. La obra es muy compleja, el fundamento de la acción se dispone en un plano rigurosamente realista, pero por encima de él sitúa el autor, en un plano más general y vago, toda una construcción con personajes simbólicos: El Viento, La Helada, La Niebla, Ángeles, etc. Este plano resulta poco convincente, y cuando los personajes abstractos se interfieren en la acción realista — situada en Francia durante la ocupación, y

centrada en la lucha contra la Resistencia — resultan aún más impertinentes. La pieza está llena de ambición, y la parte realista presenta espléndidos logros. Vuelve Zuckmayer a un planteamiento expresionista en la concepción general de la obra. Sitúa en una aldea saboyana cuatro policías franceses al servicio del Gobierno de Vichy: Albert, George, Martin y Pierre. Junto a ellos cuatro soldados alemanes: Albert, Georg, Martin y Peter. Los mismos actores representarán cada uno a un soldado alemán y a su homónimo francés sin más cambio que el de su gorro militar. En su comportamiento responden también a un paralelismo riguroso, resultan dobles perfectos, en el carácter y en la actuación, de su homónimo respectivo. La obra viene a ser un drama de conciliación: hombres todos, con idéntica carga de virtudes y defectos. Vencedores y vencidos hermanados por una complejidad humana idéntica. La obra reviste un desarrollo esquemático, geométrico, de construcción neta. Otra vez el hombre individual, bueno o malo, según su talante o las circunstancias que lo condicionan. La tesis de la culpabilidad colectiva nuevamente rechazada. Hombres concretos en un panorama concreto. Hombres intercambiables con los de cualquier nacionalidad o cualquier ideología. Hombres como el soldado alemán Syl-

vester, el único que se escapa del coro de personajes indiferenciados, capaz de poner el amor por encima de su ideología, de su deber para con la Patria, y lanzarse a morir al lado de sus circunstanciales enemigos. La culpa y el heroísmo quedan vinculados a hombres determinados, aunque en la peripecia escénica revistan una indeterminación expresionista. Pero técnicamente la obra se resiente de eclecticismo. Zuckmayer no acertó, como Brecht, con una fórmula técnica que, superando los peligros de la abstracción expresionista, diere hondura a sus dramas. Posteriormente la obra de Zuckmayer se desvía hacia el reportaje de actualidad, como *La Luz Fría*, en la que expone dramáticamente la crisis de conciencia de los científicos atómicos que se pusieron al servicio del comunismo, y lo hace con una simplicidad de periodista, con seguridad y maestría, pero sin perspectiva; en definitiva, sin hondura.

Queda así Zuckmayer, a la búsqueda de un difícil equilibrio entre clasicismo y novedad, en una posición inestable, sin hallar la fórmula propia que posibilite una gran obra personal. Lo más fecundo de sus planteamientos es el enfoque realista de la crisis de conciencia individual dentro de una crisis colectiva. La vuelta al hombre puro, al hombre sencillo, culpable o no, evitando

siempre la retórica grandilocuente en que caían los epígonos del expresionismo.

Brecht y Zuckmayer fueron los grandes prestigios en retorno. Ellos, los que siguieron, incluso en el exilio, una línea clara, ciñéndose a los problemas de su patria con la perspectiva que les daba la lejanía y la lucidez intelectual. Pero tras ellos había una juventud huérfana. Brecht quedaba demasiado personal, y limitado por su servidumbre política. Zuckmayer, buscando sus difíciles fórmulas de equilibrio entre tradición y novedad. El magisterio goethiano de Hauptmann, el único de los grandes maestros que había permanecido en la Alemania hitleriana, quedaba en la esterilidad, en una olímpica lejanía. El mismo Hauptmann parecía haberse convertido en un héroe de Zuckmayer. Los jóvenes tuvieron que buscar su camino entroncando con sus clásicos a través de un teatro ajeno, el teatro americano.

Entre los jóvenes autores revelados tras el conflicto, el más destacado fue Wolfgang Borchert (1921-1947). Soldado en la guerra, es decir, doblemente vencido, enfermo, creador miserable entre montañas de ruinas, «uno de los que en el año 1945 volvían a sus hogares, y no volvían porque sus hogares no existían ya». Murió desesperado en Basilea, días antes del estreno de su única obra, *Draussen, vor der Tür*. Fue Borchert

un destino trágico, el testimonio más desgarrador de los vencidos. No es fácil hablar de Borcherdt sin pasión. Todo juicio técnico ha de venir deformado, condicionado, por el hecho de que no se trata de un profesional de las letras, sino de un hombre que llevó a la escena su tragedia personal. Y alzó con ella un grito desgarrado, un obstinado *no* contra la brutalidad y la crueldad estéril. Técnicamente es el último expresionista puro y el más puro expresionista. Probablemente la escuela tenía que pasar por la prueba del fuego para manifestar con la máxima intensidad todas sus posibilidades de creación. No se trata ya de un primoroso juego técnico, de complacencia esteticista, ni siquiera de la expresión de un conflicto ideológico más o menos abstracto, sino de un hombre que utiliza los recursos expresionistas para hacerse voz de un gigantesco drama colectivo. Su obra tiene un sencillo desarrollo — muy apto para su plasmación radiofónica, pues como teatro radiofónico había sido concebida — y se desarrolla según el típico sistema expresionista de cuadros de continuidad truncada, pero con reiteración de los mismos elementos básicos, como un estribillo que va subrayando toda la crueldad irracional de una paz lograda en la derrota. Beckman, el protagonista, vuelve de Rusia, mutilado, desesperanzado. Su

hijo, al que no llegó a conocer, murió en un bombardeo. Su mujer vive con otro. Comienza su peregrinación dolorida e inútil. Nadie quiere cargar con su drama, ni los que fueron sus jefes en la guerra, ni aquellos que empiezan a ver su fortuna con la paz improvisada. Trabaja en un cabaret, donde canta las canciones amargas de su derrota y su fracaso personal, y lo echan porque «el público quiere que le hagan cosquillas, no que le pinchen». Cuando encuentra una posibilidad de sosiego en brazos de una mujer, vuelve el marido, otro muerto vivo, y tiene que cederle su lugar. Aparecen personajes simbólicos: Dios, que no es más que un anciano llorón que no puede poner remedio a nada. El Río, donde Beckmann quiere suicidarse, pero que lo rechaza vomitando montones de muertos podridos. Y Beckmann, miserable y grotesco, escondido tras los anteojos de su máscara antigás, que no puede quitarse porque no tiene otros — y de nuevo aparece el valor de la máscara subrayando los efectos dramáticos, abstrayendo los problemas personales y proyectándolos en una dimensión colectiva —, va llamando a todas las puertas y a todas las almas. Un extraño siempre, en una sociedad que lo usó y lo vomita como un harapo. El mismo Berckmann tiene conciencia de su inutilidad, de su desajuste con la sociedad que se

va formando como una gusanera entre las ruinas, y se deja morir solo, en medio de una plaza, y su último grito es: «¿No hay ninguna, ninguna, absolutamente ninguna respuesta?»

Frente a la trágica grandeza de la obra de Borchert todos los anteriores experimentos expresionistas palidecen, nos parecen un juego intrascendente y narcisista. La obstinada procura de jugueteos técnicos encontró al fin un tema a cuyo servicio ponerse: la Gran Catástrofe simbolizada en Beckmann, el hombre de la Derrota.

Pero los autores citados hasta ahora pertenecen todos a los grupos de preguerra, unos por su edad; otros, como Borchert, por la técnica. ¿Cuál es el panorama actual del teatro alemán? ¿Sigue la guerra, la crisis de conciencia de todo un pueblo, manifestándose en la escena? En general las respuestas son pesimistas, pero lo son más en consideración al arraigo multitudinario del teatro en épocas anteriores que teniendo en cuenta sólo su situación actual. Hans Egon Holtusen dice: «Poco se puede hablar sobre el drama alemán de posguerra». En 1958 decía Hermann Kasak: «el autor más representado sigue siendo Hauptmann». Siegfried Melchinger, también en 1958, insistía en esta impresión desoladora: «en los últimos años la mayoría de los estrenos eran piezas de radioteatro que más tarde

se adaptaban a la escena». Y pieza de radioteatro fue también inicialmente la obra de Borchert. Pero lo cierto es que si para el teatro radiado se realizan obras de tal categoría, capaces de resistir la prueba del escenario e incluso proporcionar éxitos de crítica, hay que convenir en que al menos el panorama del teatro radiado es excepcional, caso único en Europa. Desde luego, apenas restaurada la paz volvió a manifestarse con intensidad el tradicional apego del público alemán a las artes escénicas. Quizá sea Alemania — junto con la Gran Bretaña — el país de Europa donde con más intensidad, y a diferentes niveles, se vive el teatro por parte del pueblo. En las Universidades se reavivó la honda preocupación por la escena. El nuevo público burgués acudió fervorosamente apenas los teatros abrieron sus puertas. Hay quizás una crisis de vocación escénica. El milagro económico presenta estos inconvenientes: en cualquier ocupación se puede hallar más fácil salida que en el recurso siempre aleatorio de las tablas.

El autor que canalizó el fervor del nuevo público burgués fue Karl Wittlinger, que suavizó las formas más aristadas del teatro expresionista, y que muestra decidida semejanza con la obra de Borchert. La obra que consagró a Wittlinger ante el gran público fue *¿Conoce usted la Vía Láctea?*,

estrenada en 1956, en la que el nuevo expresionismo se manifiesta con sencillo y eficaz trucaje escénico. Dos actores representan todos los papeles de la obra, con sólo cambiar de atavío conforme a las necesidades de la acción. Wittlinger simplificó y presentó con estilo comercial un tema tan incómodo como el del retorno de los derrotados. Comparando la obra de Wittlinger con *Fuera, ante la puerta*, de Borchert, podríamos hallar la diferencia fundamental entre los años de la tragedia y los años en que la tragedia era ya un recuerdo amargo, suavizado por la paz, por la prosperidad. El soldado de Wittlinger llega demasiado tarde para insertarse en una sociedad ya reconstruida. No llega, como el Beckmann de Borchert, en el nudo mismo de la tragedia. El protagonista de Wittlinger encuentra a su alrededor caras felices, hombres asentados en la prosperidad, afirmados en ella y dispuestos a defenderla celosamente contra quien pretenda turbarla con su presencia importuna. El soldado, carente de documentación, recogió la de un camarada muerto, y heredó su personalidad manchada por antecedentes delictivos. Llega a su pueblo dispuesto a reconstruir su vida desde los orígenes, y se encuentra con las barreras de intereses creados por su muerte. Trabaja como conductor en un carrusel de la muerte, y al fin, para huir de la locura,

se interna en un manicomio, donde representa su vida en una función dedicada a los locos. Desde la técnica de cuadros sin continuidad — con intervención del mismo protagonista, que va narrando lo que ocurrió y establece así el hilo de la acción — hasta la visión caricaturesca de la burocracia, la referencia al circo, espectáculo cuyo juego de muerte, técnica y absurdo había deslumbrado en su tiempo a los expresionistas clásicos, todo en esta obra procede, en filiación directa, del teatro de entreguerras. Pero Wittlinger, miembro de una sociedad confortada, insertado en la prosperidad, plantea el tema sin la dramática acritud de Borchert, lo difumina en leves irrisaciones de humor, lo pone al alcance de los satisfechos. La obra fue pensada para veinte personajes. Luego, uno a uno, Wittlinger los fue rechazando, concentrando el desarrollo, hasta dejarlo reducido sólo a dos: el actor que representa a «los otros» — también en esto el expresionismo es patente —, y frente a él, el inadap- tado, el hombre que, como Beckmann, se ha quedado fuera, ante la puerta.

En 1946 se estrenó *El signo de Jonás*, de Gün- ter Rutemborn, que muestra una preocupación por acercarse a soluciones en las que la esperanza no se base en lo puramente humano, sino en una instancia superior. Es muy importante la diferen-

cia de planteamiento entre las obras de los primeros cinco años de la paz y las que siguen a 1950. Al comparar Wittlinger y Borchert quedó ya señalada esta diferencia. En las obras de 1945 a 1950 domina la búsqueda de la esperanza y el intento de justificación, el rechazo de la idea de culpa colectiva, para plantear el heroísmo o la maldad a nivel individual simplemente. A partir de 1950, los mismos temas se van convirtiendo en materia estética, hasta llegar al teatro más reciente, el de un Ahlsen, por ejemplo, en que la guerra es ya un recuerdo lejano, un tema en el que insertar una acción histórica. Un raro rebrote de violencia, de planteamiento crudamente cruel como si quisiera reaccionar airadamente contra las conciencias adormiladas, lo constituye *El Vicario*. Rutenborn está plenamente afincado en el planteamiento de los primeros cinco años de la paz. Y no halla más esperanza que la que pueda depararle una vaga religiosidad, un teísmo impreciso. Jonás es en esta obra el comandante de un submarino. A su alrededor se juntan los que sufrieron, toda la masa de hambrientos, desconcertados, hundidos en la miseria, que acusan a Dios y lo condenan. Pero la condena no se puede cumplir, porque todos los dolores quedaron comprendidos en el Sacrificio Máximo de Cristo. La obra resulta confusa, cargada con una

simbología de perfiles inconcretos, pero tiene el enorme interés de constituir la única voz que en la derrota descubre la esperanza religiosa. O por lo menos, busca la esperanza en la religión.

Günther Weisenborn prosigue la tendencia del reportaje escénico que en los años de entreguerras había sido la única reacción contra la desintegración del expresionismo. En él reviven las Zeitsücke o piezas documentales de Friedrich Wolf o Peter Martin Lampel. El problema de la guerra y de la paz visto en perspectiva y como tema histórico, pierde en humanidad, pero gana en coherencia. Combinó Weisenborn el enfoque político circunstancial con la pretensión filosófica, y creó un teatro documental, con retorno a las formas clásicas. De vuelta ya de las experiencias renovadoras, con ellas perfectamente asimiladas, construyó sus obras con sabiduría y seguridad, pero sin alcanzar la hondura de Brecht o de Zuckmayer ni el mensaje desazonante de Borchert. Su experiencia de resistente en los grupos de la oposición activa le inspiró *Los ilegales* (1946). Pero ya fuera de la anécdota espectacular, su teatro alcanza más hondura en una obra escrita en la transición de los años trágicos a los años de sosiego: *Tres caballeros honorables* (1950). Se estrenó este drama en un momento de sólida esperanza, cuando ya no era problema el simple

hecho de vivir, y una nueva clase de oportunistas se alzaba con el poder económico e iba abriéndose paso hacia las situaciones de mayor relevancia social. Frente al mundo puro de *Los ilegales* aparece ahora el de los que acogieron al nazismo, mezclaron con él sus intereses, su vanidad o su ambición, y dieron a Hitler base popular para su trágica aventura. Luego quieren olvidar a cualquier precio. Y, rápidamente, construir una sociedad de «honorables» sobre los millones de muertos inútiles. Quedan con su mezcla de terror y maldad, cargados con un fracaso que endulza la riqueza. No hay en ellos una chispa de grandeza. Sólo un salvaje y despiadado egoísmo.

Como resumen de toda la problemática de los años 1918-1950, en un intento de cuadro colectivo, a la manera de unos Episodios Nacionales, se encuentra la serie dramática de Ferdinand Bruckner publicada bajo el título general de *Dramas de nuestro tiempo*. Se inicia esta visión cíclica con un drama estrenado en 1926, *Enfermedad de juventud*, que patentiza los desajustes y las crisis económicas que llevaron a Alemania hacia el nazismo. Es en cierto modo una justificación de la juventud que se unió a Hitler en busca de unos principios básicos que le dieran una concepción del mundo, una justificación ante la crisis de la democracia puesta de manifiesto con

el fracaso de la República. En 1928 insistió en un tema análogo con *Los criminales*. En 1933, año clave, escribió *Las razas*, el drama más representativo del ciclo, para exponer los absurdos y el riesgo del antisemitismo. En 1942 alcanzó su mayor éxito con *Le queda ya poco tiempo* («Denn seine Zeit ist kurtz»). El tema se centra básicamente en un problema religioso: la respuesta que ha de dar el cristiano a una política de violencia y exaltación pagana. El tema había sido expuesto ya en 1935 por Ernst Toller, en su obra *Pastor Hall*. La respuesta, tanto en una obra como en otra, es poco concreta, el drama se desvanece en un juego de ideologías abstractas del que resulta sólo una condenación general de la violencia. Tras la guerra prosiguió su amplio cuadro con *Los liberados* (1945) y *Los frutos de la nada* (1950). En la primera expone el desconcierto de los liberados, de los que se convirtieron del día a la noche de derrotados en liberados, sin saber aún exactamente lo que había pasado. En la segunda aparece ya la sociedad que inicia la marcha hacia la prosperidad, con los sueños de gloria convertidos en sueños de triunfo económico y social, y la sociedad sustituye el mesianismo por un nuevo mito: el dinero pone en marcha al pueblo de los dolorosos fracasos. Bruckner logró dar así coronación a una obra gigantesca, a un excep-

cional planteamiento épico. Quizás esta concepción tan amplia perjudique a cada obra aisladamente. Hay en ellas una visión histórica que deshumaniza a los personajes. El conjunto es un gran reportaje, dentro de la tradición de las Zeitsücke que había servido durante varios años — los años de triunfo del expresionismo — como barrera de contención ante los excesos de abstracción lírica en que generalmente caía la escuela. En 1953 decía Bruckner, en Viena: «millones de hombres de nuestro tiempo vivieron situaciones extremas, y dieron testimonio de que nosotros podemos ser tan grandes como las figuras míticas». Esto equivalía a cerrar una época. Y cuando después de 1950 parecía que el teatro alemán había olvidado la derrota y la amargura de la paz, cuando, por ejemplo, Leopold Ahlsen, en 1955, exponía, en *Los árboles están fuera*, un drama ahistórico, intemporal, sobre un fondo de la resistencia y la ocupación en Grecia, o Peter Hacks prolongaba la línea de Brecht — un Brecht que nunca llegó a ejercer un magisterio efectivo sobre el joven teatro alemán, a pesar de sus éxitos en el extranjero —, o Heiner Kipphardt, en *El perro del general*, recaía en confusos simbolismos intentando replantear, de la manera indirecta, alusiva y asequible al público, los problemas que éste se obstina en olvidar, surge *El Vicario*, de

Hochhuth, el mayor éxito del teatro alemán de posguerra, su obra más discutida. La rudeza de la acusación alzada contra Pío XII ha levantado tempestades polémicas. El autor no esconde que presenta su obra no como un simple artificio literario, sino como labor de historiador, y hace seguir las ediciones de su obra de relaciones documentales y testimonios en apoyo de su tesis. Considerada la obra prescindiendo de su contenido polémico, nos aparece como una más entre las obras que siguen la tradición realista de las Zeitsücke, incluso con la introducción de un personaje real, el teniente de las S. S., Kurt Gerstein, infiltrado en las filas del nazismo para procurar la salvación de los inocentes. O con la figura del jesuita P. Fontana, que ha sido relacionada con el canónigo berlinés Lichtenberg, que luchó incansablemente hasta obtener permiso, en 1943, para morir en un campo de concentración, petición que hizo igualmente el pastor Grüber. Piscator, en el prólogo de la obra, nos la presenta como una de las raras tentativas para superar el pasado. En realidad estas tentativas no fueron tan raras. Todo el teatro alemán de la posguerra no es más que eso: una tentativa para superar el pasado. Precisamente en este prólogo de Piscator hay una lúcida, penetrante, crítica del expresionismo, de su esterilidad: «el expresionismo tuteaba a los

hombres sin conocerlos, y se iba volviendo poco a poco abstracto, fantástico, irreal». Piscator sitúa la obra de Hochhuth fuera del expresionismo: «es una obra ya plenamente épica». No obstante su forma misma como obra versificada, puede contener un principio de alejamiento de la realidad, o contener esta realidad bajo la pretensión de darle una dimensión poética rimando la lengua libremente. Bajo el modelo expresionista se construye la obra a base de cuadros sueltos, sin más hilación que la que le confiere la permanencia de los mismos protagonistas básicos. Es desde luego una obra considerable, pero fundamentalmente teatro para leer. Sus defectos, la profusión inconcreta del diálogo, los monólogos excesivos, se revelan más claramente al ser llevada a la escena. Hay, sin embargo, en la obra, en los inicios del acto tercero, una de las escenas más brillantemente resueltas, dentro de su dramático efectismo, de todo el teatro alemán de la posguerra: la escena de la detención de la familia Luccani.

No obstante, cuando se acaba la lectura de *El Vicario*, el lector no puede evitar la impresión de que lo que Hochhuth ha estado haciendo es liberarse desesperadamente de una parte de la responsabilidad, buscar alguien, cuanto más alto mejor, sobre quien hacerla recaer.