

TEATRO

A propósito de una obra que se anuncia como de Chejov...

Es bueno que tengamos una visión abierta de los grandes dramaturgos, y en general, de cualquier creador. A menudo uno oye decir que Shakespeare, o Kafka, o Valle, o Brecht, fueron esto o lo de más allá, en términos tan tajantes, que producen cierta vergüenza. Si miramos a nuestro alrededor descubriremos gentes complicadas, de actuaciones contradictorias, sujetas a un pensamiento íntimamente ligado a su situación. Y siendo como es cambiante la situación de un hombre a través de su vida, como son cambiantes las situaciones ajenas que inciden en nuestra relación con quien las sufre, ¿qué sentido tendría definir acabadamente la vida de cualquier hombre?

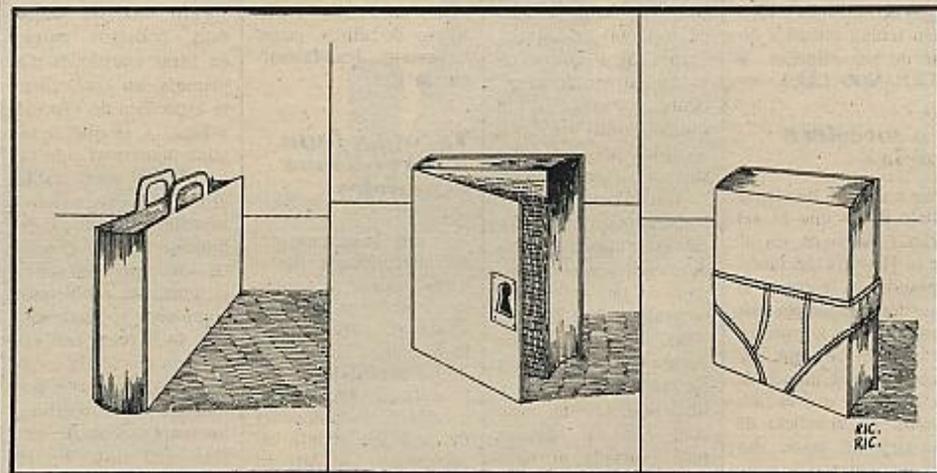
Sí, además, el hombre en cuestión es un escritor, alguien que se interroga y se abre a las respuestas, la idea de «definirlo» es aún más ridícula. Se puede, cuanto más, intentar entender la globalidad de su proceso, el camino que, enmarcado por una serie de connotaciones sociales e individuales precisas, lo va conduciendo de una a otra obra, modificando dialécticamente su tarea.

Viene todo esto a cuento del estreno en el Reina Victoria de un espectáculo atribuido a Chejov. Parecería que, establecida una determinada imagen, más o menos sombría y pre-revolucionaria, del gran escritor ruso, había llegado la hora de tirar de la manta y romper el estereotipo. A la cadena de suicidios, a la general desolación —que los

esporádicos personajes aurorales no hacen más que subrayar— que enlaza sus obras dramáticas, se opondría la imagen de un Chejov «risueño» y hasta frívolo, en nombre del cual, el director del nuevo montaje podría incluso escribir: «Queríamos presentarnos con una obra alegre y amena, que contrastara con la programación de teatro importante que se espera esta temporada en las carteleras madrileñas». ¡Curiosas e importantes, en verdad, estas carteleras madrileñas, con Chejov como comediógrafo de la alegría!

Pienso que en todo esto hay una gran confusión, y que no está de más intentar combatirla. Si Stanislavsky, como aseguró en un texto ahora reproducido en el programa, recordaba que «donde estaba Chejov, aun enfermo, reinaban la risa, el buen humor y las bromas», es porque —y el propio Stanislavsky, a través de sus montajes de Chejov en el Teatro de Arte, había contribuido a ello— la interpretación del escritor había alcanzado ciertas enfatizaciones innecesarias. Era en el marco de ese inmenso respeto al escritor y de las rigurosas representaciones de sus obras según el incipiente Método, donde tenía sentido destruir la iconografía academizante, la beatificación artística del llorado amigo y admirado dramaturgo. Es decir: donde era urgente restituirle a Chejov el margen de mutabilidad y la carga humorística que lo sacaran del Olimpo.

Nada de eso tiene que ver con nuestra situación. Aquí Chejov se representa escasamente, y no siempre se le entiende. Hace algún tiempo, José Luis Alonso quiso montar «Las tres hermanas», y la primera actriz del María Guerrero dijo que no valía la pena hacer una cosa tan mediocre. Y un primerísimo crítico barcelonés, cuando se estrenó «La gaviota» en el Windsor, me confesó compungido que no comprendía



cómo se traducían esas cosas...

Claro, que, paralelamente, entre la minoría culta y en el ámbito estrictamente literario, Chejov es un clásico, conocido y estudiado con cierto detalle. Pero en el mundo del teatro, que es donde ahora se plantea la experiencia que ahora comentamos, no. Y mal está que se tome el trabajo del Reina Victoria como «otra» de las imágenes de Chejov, abismalmente desconectada, pongamos por caso, de la del autor de «Ivanov».

No, no. De Chejov son unos cuentos, adaptados luego al teatro, según su particular sensibilidad, por Gabriel Arouy. El hecho de que el espectáculo se titulara en francés «Ese animal extraño» (la mujer, claro) y se confiara a una sugestiva y conocida actriz descubre ya el prisma de la adaptación. Pensemos, además, que si Chejov, que era dramaturgo, escribió cuentos con tales temas en vez de obras de teatro, sus razones artísticas tendría. Añadamos el francés, el español, la cochambrosa escena del Reina Victoria, nuestra escuela teatral... No, no. Véase «Tal como son», como una propuesta de teatro «alegre y ameno» hecho por una compañía española. Aceptemos que los temas proceden de cuentos de Chejov. Pero dejemos a éste y a Stanislavsky fuera del debate. ■ JOSE MONLEON.

Brecht por el TEI

Escrita entre el 35 y el 38, representada por vez primera el 21 de mayo de 1938, en París, bajo la dirección del propio Bertolt Brecht, autorizada, al fin, en España en 1974, el ejemplo de «Terror y miseria del III Reich» nos ilustra sobre el problema básico del teatro español. Estamos ante una obra que denuncia un régimen históricamente liquidado hace más de un cuarto de siglo. No me refiero, claro, al fascismo, sino al III Reich, con su iconografía, sus personajes y sus características específicas.

Pensemos en el 38, y comprenderemos que por mucho que haya sobrevivido el nazismo, no es igual contemplarlo hoy que en vísperas de su desafío al mundo entero. Lo que en el 38 era la denuncia casi periodística, el testimonio de algo que estaba literalmente sucediendo, la revelación de una moral política que se autoafirmaba superior y prometía llegar a los últimos rincones, tiene hoy algo de confrontación inocente con calamidades archisabidas. La «desnazificación» forma prácticamente parte del «establishment». Los campos de concentración, sus millones de cadáveres, son un lugar común. Atrocidades digeridas, víctimas sin verdugos, que, paradójicamente, nos reconfor-

tan al dar fe de nuestra inocencia...

Y lo malo es que nadie tiene entre nosotros derecho a hacer el menor reproche al TEI —más bien, todo lo contrario— por luchar tenazmente hasta conseguir que, ¡al fin!, la obra se estrene en España. ¡Y cómo no entender el interés, la emoción y aun el entusiasmo del público madrileño de nuestros días al ver sobre un escenario la obra de Brecht!

En cuanto al trabajo del TEI hay que empezar diciendo que, como de costumbre, está muy por encima del que se ofrece en los demás teatros madrileños. Aquí no andan el texto, los actores y el «decorado» como partes separadas, sino aunadas en un solo lenguaje. El actor es, en definitiva, el factor revelador, el instrumento que potencia y da sentido a la globalidad de la representación. El sentido político de una frase, por ejemplo, es inseparable de su modo de ser vivida en escena, integrada a la representación concreta —cada vez, en cada momento— de una situación. De forma que el espectáculo jamás tiene el carácter de ilustración de un texto, de mitin o de lección política.

Quizá una de las consecuencias de cuanto venimos diciendo sea la modificación que va sufriendo el trabajo, y, por tanto, la interpretación que hace el TEI del material brechtiano.

En el plazo de pocos días he visto dos representaciones. Me pareció el primer día que el TEI acentuaba una visión farsesca, que, a mi modo de ver, corría el riesgo de «divertir» al público —¡qué burros eran los nazis!—, de establecer una relación decididamente epidérmica con el espectador. El segundo día tuve una impresión distinta. En escena había más emoción y en el público un tipo de atención más rico y profundo. La crueldad era menos gratuita y el espectador se sentía más parte del drama, más dispuesto a verse implicado en él. Con lo cual, su relación con el escenario ganaba una carga reflexiva, que es sustancial para que «Terror y miseria del III Reich», falseando su razón de ser, no se convierta en un espectáculo gratificador.

Constatar esta evolución del espectáculo, su permeabilidad al público, implica, en el plano de la actuación, la puesta entre corbillas de algunos principios básicos del Método. Los actores viven su parte hasta donde la estructura del reportaje dramático lo permite; pero, en definitiva, la «cuarta pared» se derrumba, porque los personajes están, «a la vez», ajenos al espectador y ligados a él en la conformación de una unidad subconsciente y superior hecha de silencio antifascista. ■ J. M.