

TEATRO

«Woyzeck», una lección

Probablemente, «Tambores en la noche», de Brecht, por el Gran Teatro de Roma, fue uno de los mejores y más rigurosos espectáculos del último Festival de Nancy, celebrado en mayo del 73. El hecho de que no fuera uno de los más celebrados se explica perfectamente si nos atenemos al clima de los festivales, siempre más propicio a la propuesta audaz, al espectáculo de voluntad innovadora, que a un trabajo inscrito en un discurso cuyos términos se conocen. Sobre todo si se trata de un discurso reflexivo, complejo, en nada semejante al grito trágico.

En el caso del Gran Teatro de Roma el discurso es, obviamente, el brechtiano, retomado por el grupo sin ningún tipo de servilismo. Brecht está presente como pensamiento dramático, como referencia que estimula y ayuda a ordenar la propia capacidad del grupo, pero nunca como credo limitador. Si en Nancy los italianos montaron a Brecht y a Maiakowsky, la coherencia ideológica del repertorio no se tradujo en dos montajes o tratamientos repetidos. Cada trabajo era el resultado de una confrontación muy concreta entre las exigencias específicas del texto y una visión flexible del teatro como «convención consciente» y análisis social. «Tambores en la noche» era el ejemplo de un montaje y de una interpretación que creaba el distanciamiento a través de una serie de elementos minúsculos y perfectamente engrana-



«Woyzeck», de Büchner, en la versión del Gran Teatro de Roma.

dos; mientras en «Los baños» se acentuaba —y aquí el magisterio de Meyerhold, director tan vinculado a Maiakowsky, era obvio— una reminiscencia circense como método para demoler todo asomo de cuarta pared. Tan es así, que siendo «Los baños» una explosión antiburocrática, y soplando como entonces soplaban en Nancy aires contrarios a la burocracia del Festival, los del Gran Teatro optaron por suspender la representación en su mitad y hacer con el público una especie de parada por parques y plazas hasta llegar a las mismísimas oficinas de la organización.

Ahora, y dentro de este valioso I Festival Internacional del Teatro Independiente, que se celebra en el Alfil, el Gran Teatro de Roma ha presentado un trabajo que, siendo muy distinto a los que hizo con los citados textos de Brecht y Malakowsky, guarda, sin embargo, con ellos muchos puntos de contacto.

Sabida es la relación entre el joven Brecht y la obra de Büchner, una de las más importantes de todo el teatro contemporáneo, avanzada de muchas cosas que se han preconizado después, y, por ello mismo, inabordable desde este breve comentario crítico. En España la montó un grupo, en sesión única, en el año 60, y, por

las mismas fechas, la publicó la revista «Primer Acto», precedida de un sustancioso trabajo de Julio Diamante, el autor de aquella puesta en escena. Ahora, catorce años después, el montaje de los romanos difiere del español precisamente en la aceptación de la teoría brechtiana, tan acorde con la estructura fragmentaria y narrativa de «Woyzeck». Julio Diamante estaba más atento al drama existencial; el Gran Teatro de Roma, aun sin olvidar este aspecto, cuida más el drama político y económico, la valoración de la vida y del crimen del soldado Woyzeck como una manifestación de la violencia solapada de cuantos le conducen —amparados en una supuesta moral— a esa situación desesperada. Mérito grande de los romanos es haber conseguido la conciliación dentro de un estilo sin desarmonía. El dispositivo no puede ser más brechtiano; parece sacado del modelo de «Antígona», con los actores esperando, a la vista del público, el momento de subir a la plataforma central donde se desarrolla la acción. Pero, al mismo tiempo, la actuación no cae jamás en ningún didactismo elemental, buscando más bien en el esperpento —y no deja de ser sugerente que también en Valle haya una mezcla de teatro existencial y teatro épi-

co— de los poderosos la forma de acentuar la distanciamiento. La crueldad del medio, la humillada del pobre Woyzeck, las imágenes deformadas, casi surrealistas, de los feriantes que cuentan la historia, el sentimiento de la incoherencia y de la muerte, se encadenan, entre golpes de tambor, en un inolvidable y austero montaje, que consigue ser fiel al rebelde romanticismo del autor (1813-1837), y, a la vez, al discurso crítico y estético del grupo. ■ JOSE MONLEON.

Por un teatro canario

Hubo un tiempo en el que nuestros Teatros de Cámara y Ensayo aprovecharon la pequeña tolerancia de los censores ante las «sesiones únicas» para presentar una serie de obras importantes. Sabíamos a nuestros escenarios penosamente distanciados de los grandes teatros de Europa. Las trastiendas de las librerías nos servían el testimonio de lo que allí se hacía para nuestra desesperación y nuestro consuelo. Y los Teatros de Cámara luchaban como podían en el grito efímero y minoritario de las sesiones únicas y consentidas.

De entonces hasta hoy, aunque tantas cosas parezcan iguales, son muchas las ideas que han cambiado. Entre ellas, las que podría-

mos agrupar bajo el concepto de una teoría social del teatro.

Ya no basta que una obra haya sido declarada fundamental en su país de origen, ni siquiera que haya contribuido a consolidar una tendencia «mundial» de la escena. Importa, en cambio, decisivamente, saber quiénes verán esa obra en cada lugar donde se monte, cuál su función en el discurso concreto de ese lugar, por qué, para qué, cómo y para quién se hace. Lo cual, si bien no excluye en absoluto que mantengamos abierta nuestra curiosidad ante las propuestas de cualquier parte, parece establecer que una obra, que un montaje, pueden ser importantes en París o en Londres, o incluso en Madrid, sin serlo, en cambio, ante un público —pongamos por caso— de Tenerife. El teatro es una investigación artística en la realidad del espectador; cuando se refiere a otras sociedades, sólo cobra sentido —y hablo de sentido para un público y no del lógico interés de los «especialistas»— si invita a una tácita confrontación con la propia; si el espectador siente o descubre una incidencia real entre la vida de la obra y su propia vida; si no anda por medio el reverencialismo cultural ni la rutina confortable ni la ostentación social; si el público ve revelados algunos aspectos oscuros de su ideología real —tantas veces, distinta a la que, ilusoriamente, se atribuye— y de su comportamiento. Es decir, si la relación precisa entre cada representación y su público determina el nacimiento de nuevas ideas y nuevas emociones —la simple información es otra cosa y, salvo los festivales o manifestaciones planteadas con esa finalidad, no puede ser bastante para sustentar un hecho teatral— en este último.

Con lo que llegamos ya al tema de «Malpaís», la obra de Luis Ortega que acaba de estrenar el Teatro Estudio, de Santa Cruz de Tenerife, bajo la dirección de Pascual Arroyo. Pero, ¿de qué Malpaís se habla? ¿Acaso de una tierra abstracta, de la reinención isleña del infierno sartriano? No, no. Se habla de una pieza canaria, de una realidad vivencial del autor y de su público. ¿Será, entonces, una pieza tardía de nuestro teatro rural, un rebrote del sainete costumbrista? Tampoco. Porque la perspectiva es crítica y no folklórica. Será, pues, «Malpaís» una de esas obras llenas de la mejor intención crítica, pero inútiles, artística y socialmente por su literalidad formal y por decirle al espectador lo que éste tiene bien sabido de antemano? Pues, tampoco. «Malpaís» aspira a salvar todos esos obstáculos. Nace como una poética crítica empeñada en expresar la extinción de una serie de pueblos canarios. Las fuerzas sociales y económicas que determinan el fenómeno están allí; pero está también el intento de mostrarlas dentro de una acción dramática, cuyo ritmo, palabra, estructura teatral e imágenes —y por eso hablaba de una poética— se sujeten a un modo, de ser, a una cultura y a una conciencia histórica canarios. Luis Ortega y el Teatro Estudio se plantean, en fin, la necesidad de hablar de sus islas a través de formas que quieren muy justamente derivar de ese mundo convocado.

Esa vendría a ser la importancia de «Malpaís»: la lucha contra el mimetismo formal y temático, una voluntad descolonizadora —la colonización es un fenómeno social que no acaba cuando acaban las colonias—, un deseo de responder a la propia realidad, de soslayar el