

que sostiene la «Historia de unos cuantos» exige un delicado análisis del tejido económico que sirve de fondo a la acción, por no decir que es la acción misma. Aun cuando la obra eluda cualquier esquematismo didáctico, es obvio que entraña una táctica interpretativa crítica de la historia española, de sus tensiones de clase y del papel desempeñado por cada sector. Cierta precipitación en la parte última del drama, sin duda la más delicada y sugestiva, quizá deja en penumbra algunos extremos sobre los que prometía más luz, aunque en este punto siempre quede la duda de si las limitaciones provienen del autor, de su explicable autocensura o de la puesta en escena.

Sabemos, eso sí, que ningún régimen ha resuelto las desdichas de Mari Pepa, la eterna maltratada —zarzuelas aparte— de nuestra sociedad; sabemos, por tanto, que ella encarna la acusación permanente contra esos regímenes; sabemos también que si esa ha sido la «historia de unos cuantos», no hay razón para que consideremos inmutables los factores sociales que la determinan... Con lo que la obra alcanza una valiosa multisignificación: desvelamiento de los arquetipos de la fiesta populista, denuncia de una historia eternamente antipopular e interrogación un tanto desesperada sobre la transformación de esa historia.

Parece evidente que obras como ésta deberían ser estrenadas por nuestras mejores compañías profesionales; incumplida, por las razones apuntadas, la que

quizá sea una de sus obligaciones para con la sociedad española, hay que aplaudir esfuerzos como este de Salamanca. Aun a sabiendas de que un drama como el que nos ocupa ofrece dificultades casi invencibles para un grupo universitario.

En esta ocasión, y dentro del carácter coral de la obra, el tono medio de los actores fue más que aceptable, y no escribo que decididamente bueno porque, a mi modo de ver, cayeron en una dicción inconscientemente paródica, que enfatizaba innecesariamente el casticismo del diálogo. La puesta en escena —que quizá quiso que se marcara esa musicalidad en el diálogo para hacer más cruel la reflexión crítica del autor— fue arriesgada y renunció a las que vamos a llamar pautas tradicionales. Director y escenógrafo se esforzaron en crear unas imágenes solanescas, oscuras, con abundante uso de máscaras, que reflejaran la visión amarga del dramaturgo. La idea en cuestión es sobre el papel razonable, pero dramáticamente no lo fue. Primero, porque entre el texto y las imágenes se produjo una contradicción no resuelta poéticamente, y segundo, porque el nebulosismo de las imágenes obviaba el contrapunto que debía aparecer paulatinamente como resultado del drama. Lejos de asistir a una progresiva inserción de la realidad popular en el acostumbrado tratamiento festivo, el tenebrismo escenográfico estableció desde el principio el pensamiento del drama.

El movimiento escénico es muy coherente con lo dicho. Existe una voluntad siempre mani-

fiesta de crear imágenes amargas y barrocas, no exentas de ciertas líneas habituales, en los montajes de Valle-Inclán. Es decir, de esa España anti-zarzuela que conformaron una serie de pintores y de escritores críticos. Se trata, pues, de una puesta en escena rica en elementos, pero, a mi modo de ver, no del todo coherente con la poética —aparentemente menor, irónica, amarga, pero cordial— del texto.

El estreno cumplió así un triple objetivo: 1) Destacar el valor de una obra de Rodríguez Méndez, trascendiendo la estimación a un bloque de autores. 2) Destacar la insolidaridad de la escena española con el mejor teatro español. 3) Destacar el valor de la Cátedra Juan del Enzina. ■ JOSE MONLEON.

«Brecht 39», teatro didáctico

El espectáculo se titula «Brecht 39» y lo ha montado el grupo Cizalla, de Madrid. Se presentó en el Principal, de Zaragoza, y anda ahora por los medios universitarios del Sur. Yo lo he visto en el salón de actos de la Escuela de Magisterio de Granada —el día antes lo había presentado el Gabinete de Teatro en el Aula Magna de la Universidad—, y creo que se trata de un trabajo que bien merece un comentario. Sobre todo porque reaviva y aclara una serie de cuestiones más o menos polémicas.

La primera consideración sería que a un texto lineal, didáctico, centrado sobre un objetivo muy preciso —plantear a los países del Báltico la imposibilidad de la neutralismo frente a la Alemania de Hitler— le va mucho mejor el ambiente de un aula que el de un teatro. Y no sólo por las características técnicas del lugar —en un aula o un salón de actos la magia del teatro a la italiana es

imposible, y, por lo tanto, no hay que estar luchando contra ella—, sino también por la actitud y la mentalidad del público. Diríamos, resumiendo, que entendemos absolutamente por qué el Berliner Ensemble se plantea un tipo de lenguaje teatral ideológicamente afín, pero infinitamente más complejo y espectacular que el demandado por un texto como el de Cizalla.

los textos de Brecht, atendiendo a las diversas circunstancias de su representación. Cuestión que nos llevaría a preguntarnos si no habrá sido un error —en el que, ciertamente, jamás ha caído el Berliner Ensemble— el haber confundido el teatro con el aula, planteando en aquél una poética que es propio de la segunda.

Y al hablar de poética no hablamos sólo de espectacularidad, sino, co-

y más cruel que las advertencias del dramaturgo. Disponemos de datos, guardamos en la memoria fotografías más incontestables que esos textos. Lo que quiere decir que si Brecht optó por la denuncia directa que convenía a la hora de los hechos denunciados, en el 75, tantos años después, su texto corre el riesgo de ser devorado por la arqueología de los ejemplos. Otros matices,



«Brecht 39», por el grupo Cizalla, de Madrid.

Viendo este «Brecht 39», formado de varios textos armados por Juan Antonio Hormigón —en especial «Dansen» y «¿Cuánto cuesta el hierro?»—, quizá quedan definitivamente superadas algunas de las aparentes «contradicciones» entre distintos montajes de Brecht o, como a veces se ha dicho, entre ciertas interpretaciones austeras de su teoría y determinados montajes espectaculares, en los que además la emoción ha tenido un importante papel. Contemplando este «Brecht 39» en la Escuela de Magisterio, uno se daba cuenta de la importancia de los términos de la comunicación —espacio escénico, lugar, público, características del acto, etcétera— y de lo ligeramente que ha sido despachado muchas veces este punto. Porque no se trata sólo de debatir cómo se hace a Brecht, sino de cómo se hace cada uno de

mo es lógico, de la concepción de la materia teatral y de la interpretación. La perspectiva del espectador es otra, otros los medios, otro el acuerdo tácito en que se apoya la comunicación, y, por lo tanto, otros los valores teatrales. Ni mejores, ni peores, ni, por tanto, antagónicos, sino simplemente distintos y, sin embargo, coherentes dentro de una interpretación dialéctica y antidogmática de la investigación brechtiana.

Otro punto a considerar es la especial incidencia de los datos inmediatos sobre la comunicación de los espectáculos didácticos. Así, por ejemplo, la tarde en que yo vi el «Brecht 39», su temática nos pareció a muchos un tanto anacrónica. La información que en ella se nos da es sobradamente conocida, y la historia del III Reich posterior al 39 resulta bastante más expresiva

otros protagonistas están en nuestro contexto...

Consideración que muchos nos hicimos y que en parte fue desbancada veinticuatro horas más tarde, cuando un grupo de extrema derecha arrojó una bomba en el Principal de Valencia, donde se representaba «Terror y miseria del III Reich», estableciendo así una relación dialéctica inmediata entre la temática brechtiana y nuestros días. Relación mucho más directa con trabajos como el «Brecht 39» que con «El círculo de tiza caucásico», pongamos por caso...

La ausencia de una práctica nos ha sumido muchas veces en la trampa del dogma. Por eso creo que este «Brecht 39», de Cizalla, vale la pena, porque nos sitúa de manera nítida ante la práctica brechtiana de un teatro didáctico. ■ JOSE MONLEON.

RECTIFICACION
En el número 654 de TRIUNFO apareció un trabajo titulado "Una visita a la tumba de Larrá", en el que se atribuye a Melchor Fernández de Almagro el prólogo del volumen de "Agullar" dedicado a Figaro, cuando en realidad su autor es Melchor de Almagro. ■ J. M.