

BRECHT EN

EL primer título de Brecht hecho en España con taquilla abierta fue «L'opera de tres rals», montado por Federico Roda para la Agrupación Dramática de Barcelona. Joan Oliver y Feliu Formosa eran los responsables de la versión, considerada, por los más, excelente. El éxito fue claro, aunque, naturalmente, no faltaron las reservas —algunas, muy documentadas— que siempre suscita la escenificación de un texto de envergadura.

«L'opera de tres rals» la publicaba luego la editorial Fontanella en una Colección que había incluido ya versiones catalanas de Williams, Chejov, Lewis, Durrenmatt, Greene, Ionesco, Anouilh, Wesker... más otras obras de los mejores autores catalanes de nuestra época. «Ediciones 62» editaba luego «Els afers del senyor Juli Cesar», mientras en las revistas «Serra d'Or», «Presència» y la específicamente teatral «Yorik», aparecían diversos trabajos sobre el dramaturgo alemán. El volumen de Aymá dedicado a «La ópera de perra gorda», y la edición de «La Técnica Teatral de Bertold Brecht» por Libros Tau, con una introducción y un epílogo de Ricardo Salvat, podrían cerrar las aportaciones más claras de la cultura catalana al conocimiento de Brecht.

Si comparamos este panorama con el madrileño, encontraremos algunas diferencias. Aquí, si excluimos las páginas de la revista teatral «Primer Acto», se ha escrito poco o las cosas se han mantenido dentro de los límites puramente informativos del reportaje. En sesiones de cámara algo se ha hecho, pero, casi sin excepción, con muy poca fortuna. La representación de «El circulo

de tiza caucasiáno», por el Teatro Nacional Universitario, en sesión única, bajo la dirección de Alberto Castilla, fue la culminación de este «quiero y no puedo» brechtiano, de esta continua mezcla de reverencialismo e impotencia. Dentro ya de esta temporada, la «Madre Coraje», de Tamayo, ha puesto a Brecht frente al «gran público», consiguiéndose así un paso cultural hacia adelante que hace difícil —por inoportuna— la crítica que el esfuerzo del Bellas Artes sugiere.

Si comparamos el clima teatral barcelonés con el madrileño, en lo que a Bertold Brecht se refiere, respiramos en seguida un matiz diferencial más o menos inserto en las características que configuran uno y otro ámbito cultural. Diríamos que en Barcelona, con todo y ser tan escasa —en términos comparativos— su actividad teatral, el «poso» teórico, el fondo de preocupación estética, es mayor. Y, por lo tanto, la «preocupación» por Brecht alcanza unos niveles más altos.

Esto tiene sus ventajas y sus desventajas. En el plano positivo, por ejemplo, impone a la crítica diaria una actitud respetuosa frente a los espectáculos. Quiero decir que hasta los críticos más conservadores son conscientes, al margen del juicio ideológico, de que Bertold Brecht es un gran dramaturgo. Paradójicamente, y éste es el plano negativo, escritores que uno imaginaría defendiendo la libertad y madurez cultural que suponen la presencia de Bertold Brecht en un escenario español, lo atacan. Diríamos que se han saturado de «brechtismo», se han hartado de un reverencialismo sin espectáculos, y ahora, cuando los espectáculos llegan, han

perdido totalmente las bases para un recto juicio. ¡Se declaran «hartos» de algo que aún no hemos visto! ¡Citan la manía brechtiana cuando acaban de montarse sus primeras obras en España! Caen, con ello, en la trampa, en la disyuntiva irracional del «sí o el «no» a rajatabla. ¿Supervivirá Brecht a tanto brechtiano y antibrechtiano a ojos ciegos? Esperemos que sí. Todos los países han pasado por ese trance, y Brecht, desbanderizado, vive. ¿Por qué no va a suceder aquí otro tanto?

Por otra parte, este «brechtismo» de un amplio sector barcelonés es mucho más sensato y serio de lo que sus enemigos piensan. Consideremos, si no, el éxito de «L'opera de tres rals», frente al fracaso de «La ópera de tres peniques», versión trivializada por José María Loperena —con Luis Aguilé en el papel de Mack el Navaja— du-

la famosa obra de Brecht. Y valoremos también el triunfo de una versión íntegra de «La bona persona de Sezuan», representada por la Compañía Adrià Gual, con dirección de Ricardo Salvat, y Nuria Espert en el doble papel de la dulce Shen Te y el astuto Shui Ta.

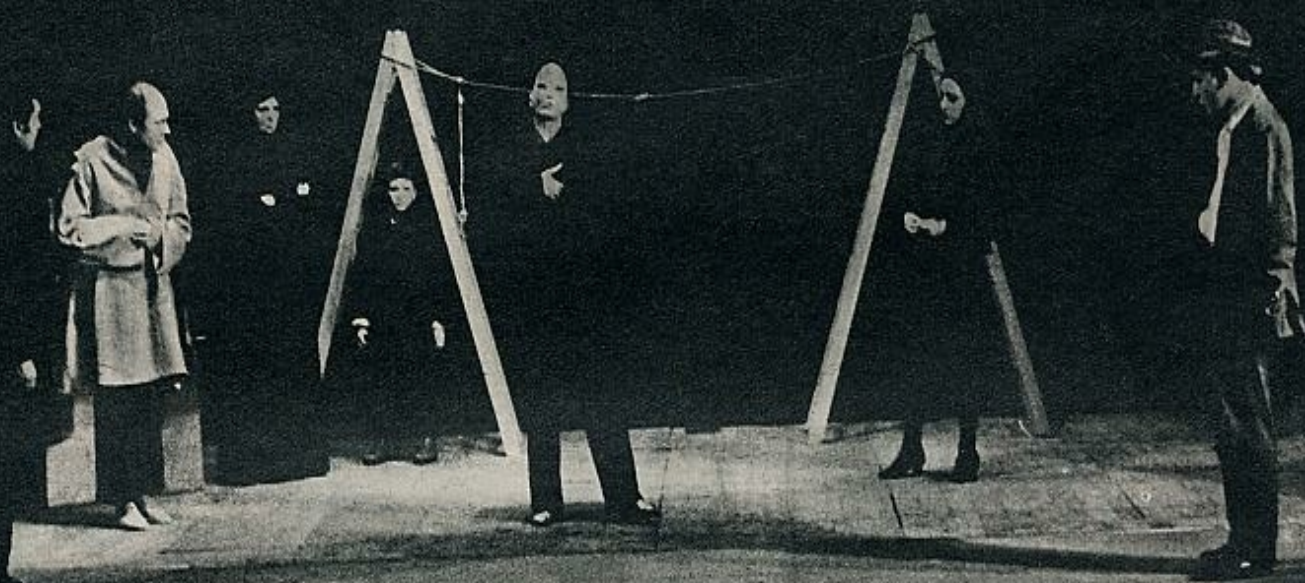
el respeto como punto de partida

La versión catalana de «La bona persona de Sezuan» es de Carmen Serrellonga. Responde a un deseo de fidelidad, sin renunciar por ello a las posibilidades expresivas peculiares del idioma vernáculo. El catalán es una lengua que posee palabras dotadas de un impresionante poder de síntesis. En otro orden, podría decirse también



CATALUÑA

«LA BONA PERSONA DE SEZUAN»



que es un idioma poco gastado públicamente, refugiado en los hogares, y, en consecuencia, dotado de un intimismo fresco y directo. Todo esto lo ha tenido en cuenta Carmen Serrallonga, consiguiendo una versión a la que quizá falte un poco de ironía —que es el privilegio de los idiomas que han servido para todo—, pero que goza, en cambio, de una contundente comunicabilidad.

En cuanto al trabajo de Ricardo Salvat, puede decirse que entraña la culminación de una trayectoria de director. Salvat ha montado muchos espectáculos con técnica y espíritu brechtianos, habiendo conseguido precisamente en este camino sus mayores triunfos. Recordemos los ejemplos recientes de «Ronda de Mort a Sinerá», sobre textos de Espriu, y el espectáculo dedicado a evocar la época y el medio en que vivió Adrià Gual. Además, Salvat ha escrito numerosos trabajos consagrados a Brecht, a quien dedica una especial y feliz atención en su excelente historia «El teatro contemporáneo», recientemente editada por Ediciones 62.

Partiendo de tales supuestos, no es extraño que Salvat haya hecho un buen trabajo. Más allá del sentido de responsabilidad propio de un hombre de teatro serio, como es él, Salvat ha asumido la puesta en escena de «La bona persona de Sezuan» con una exacerbada voluntad de respeto: se trataba, en suma, de presentar al «gran público» barcelonés, en el Romea, una imagen lo más rigurosa posible del teatro de Brecht. Se trataba de responder, sobre un escenario, de un

interés por el dramaturgo alemán, hasta ahora expresado en artículos, libros o textos ajenos a Brecht. La prueba era, sin duda, difícil. Pero Ricardo Salvat se ha salido con la suya. Su montaje es el primero que en España consigue ordenar una obra de Brecht desde los supuestos técnicos brechtianos.

Citemos también la decisiva aportación de Nuria Espert. Quien es hoy una de las mejores actrices españolas se ha sumado a la Adrià Gual con ejemplar humildad y muy felices resultados. Su nombre está en el cuartel como el de todos los demás. Para treinta o cuarenta representaciones se ha aprendido un largo texto, ha ensayado duramente y se ha plegado a las exigencias de un riguroso trabajo colectivo. Yo creo que Nuria Espert ha hecho muy bien. Primero, por el valor de la obra y la calidad del esfuerzo de la Adrià Gual. Segundo, porque una actriz catalana como ella, por más que se haya situado en el teatro en lengua castellana, debe volver, de vez en cuando, a las raíces idiomáticas de su infancia y de su medio cotidiano. Diría incluso que, frente a ciertas contemplaciones anacrónicas de las relaciones culturales entre Castilla y Cataluña, lo que ha hecho Nuria Espert es todo un ejemplo.

«la persona buena de sezuan»

La obra pertenece a la plenitud de Brecht. Está escrita en los años 38, 39 y 40, poco después de acabar

«Galileo Galilei» y poco antes de «Madre Coraje». De aquella época es también su «Extensión y variedad del realismo» y su «Nueva técnica del arte dramático».

«La persona buena de Sezuan» (o «El alma buena de Sezuan») y «Galileo Galilei» son quizá las obras en que mejor se armonizan las peticiones didácticas y épicas de Brecht con ciertas exigencias del drama. Tres dioses llegan a la tierra para comprobar si sus prescripciones son válidas; bastará para declarar satisfactoria la indagación, que una persona, una sola persona, viva feliz y buena sin traicionar ninguno de los mandamientos divinos. Los dioses andan de un lugar a otro, entristecidos por los resultados. En una y otra ciudad no oyen hablar sino de dinero, de tal forma que sólo se puede ser bueno teniéndolo, y el tenerlo implica a su vez —en la lucha para defenderlo— una innegable maldad. Entre la obligada agresividad del que no tiene dinero y la no menos obligada agresividad de quien lo defiende, los dioses encuentran, al fin, a la prostituta Shen Te. Le ayudan para que sea buena, pero Shen Te, devorada por los mismos a quienes ayuda, acabará inventándose a Shui Ta, su «otro yo», el encargado del «trabajo sucio», a fin de que Shen Te pueda seguir siendo un ejemplo de bondad, la persona buena de Sezuan.

La leyenda oriental se tuerce y carga de amargura. Los dioses se van cantando en una nube color de rosa, sordos a la agonía de Shen Te y su imposibilidad de cumplir con todas las

prescripciones divinas. Un actor se adelanta. Su breve monólogo, concluye así:

No hemos encontrado la solución.
¿Hacen falta otros hombres? ¿Otro [mundo?]
¿Otros dioses? ¿O dejarlos a un lado?
¡Hemos aquí, aterrados en el fondo!
A fin de acabar con este malestar,
Buscad vosotros mismos si hay un [medio]
De ayudar a una alma buena a en- [contrar]
La feliz salida que ella llama su bondad.
Querido público, busca tú un nuevo [desenlace].
Es preciso que exista uno que sea [satisfactorio].
¡Es preciso! ¡Es preciso!

El drama se ha cumplido. Shen Te se ha visto sometida al conflicto. Pero, en última instancia, todo el drama se ha integrado en esas líneas finales, en esa demanda que el actor hace al público. Los recitados, las canciones —acompañadas por una pequeña orquesta—, la construcción narrativa y plurilínea de la obra, han roto una y otra vez cualquier comunicabilidad irreflexiva. Lo emocional, presente siempre en el drama de Shen Te, se ha unido a lo racional; nuestra compasión a nuestra meditación frente al conflicto de los hombres y los dioses.

Más de tres horas de espectáculo. Una atención sostenida del público. Una bocanada de aire inteligente en el teatro español de nuestros días.