

EL BERLINER ENSEMBLE, AHORA

TRAS una vida errante, perpetuo perseguido, Bertold Brecht —ya viejo— volvió al Berlín de sus luchas juveniles para tener allí su teatro: el Berliner Ensemble. Sobre las tablas de este antiguo y hermoso teatro pudo confirmar prácticamente sus antiguas teorías sobre el Teatro Epico. El Berliner Ensemble asombró a los públicos europeos, de no importa qué país, cada vez que la compañía abandonó su recinto. Su extraordinario éxito en el Teatro de las Naciones, de París, le garantizó una repercusión inmediata y profunda sobre el teatro más vivo de Occidente.

Y así, durante varios años. El Berliner Ensemble y Bertold Brecht constituyeron una unidad indisoluble, una de las expresiones —en sus textos y sus formas escénicas— más sugerentes y más acabadas de todo el teatro del siglo XX. La admiración deformó las cosas. Las ideas brechtianas se difundieron como una doctrina. Surgieron aquí y allá «especialistas». A veces, válidos, porque sabían situar a Bertold Brecht en el cuadro general de la cultura y de la historia; a veces, ingenuos, porque reducían el «brechtismo» a rito, a nueva pero inamovible ceremonia escénica.

Brecht, desde su Berlín, asistía sin mucho entusiasmo a esta codificación de sus principios. Ciertamente, él había explicado muchas veces «cómo debía hacerse su teatro», escribiendo textos circunstanciales o largamente elaborados a fin de que sus actores no cayeran en los vicios de los cómicos tradicionales. El no quería consolar al espectador por las contradicciones de este mundo, sino revelárselas a fin de que este mundo cambiase. De este principio surgía una nueva poética y un nuevo modo de representar comedias. El camino iba a ser muy largo; el trabajo apenas había comenzado. Aunque, en todo el mundo, había quien ensalzaba o condenaba a Bertold Brecht, tomando su obra como un todo cerrado y concluido.

Durante años, Brecht había dado normas «para los demás». Había escrito poniendo en el texto —recordemos, por ejemplo, «La persona buena de Sezuán»— cuantos obstáculos consideró necesarios para que ningún director pudiese reducir su obra a un drama puramente emocional y desconectado de los procesos históricos. Pero ahora, al frente del Berliner Ensemble, podía ya experimentar con sus actores y colaboradores, emplear todo el tiempo necesario para materializar las diversas situaciones posibles y optar por la más conveniente. Brecht comprendía hasta qué punto es imprescindible que todo espectáculo «se haga en los ensayos», que sea en ellos donde se pruebe y altere el plan inicial, que sea de allí de donde surja la norma definitiva.

Sin embargo, Brecht sabía que en la mayor parte de los teatros del mundo, los directores, los escenógrafos, los actores, no tienen el plazo que

un buen trabajo exigiera. Por eso ofreció los «Modelos» de sus montajes a cuantos se lo pidieron. Seiscientas, setecientas, ochocientas fotografías pegadas en un libro, llevando al margen la frase que se decía en aquel momento. Este era el resultado de varios meses de labor, ofrecido por el Berliner a quien quisiera montar una obra de Brecht... Seguirlo fielmente tenía sentido sólo en el caso de que el nuevo director fuera capaz de comprender la razón de los agrupamientos, de los gestos, de la escenografía, de los figurines.

¿Y si quería cambiar alguna cosa? ¿Podía hacerlo?

Mientras Brecht vivió, siempre cabía la posibilidad de consultarle. Pero ahora, mitificado y muerto, sus «Modelos» podían convertirse en obstáculo doctrinal antes que en pauta y estímulo.

Esta es la cuestión que me llevó al Berliner Ensemble. Además de ver algunas representaciones, quería saber cómo afrontaba el Berliner la desaparición de Bertold Brecht y las corrientes de beatería que el gran dramaturgo ha provocado, sin quererlo, en todo el mundo.

el caso de giorgio strehler

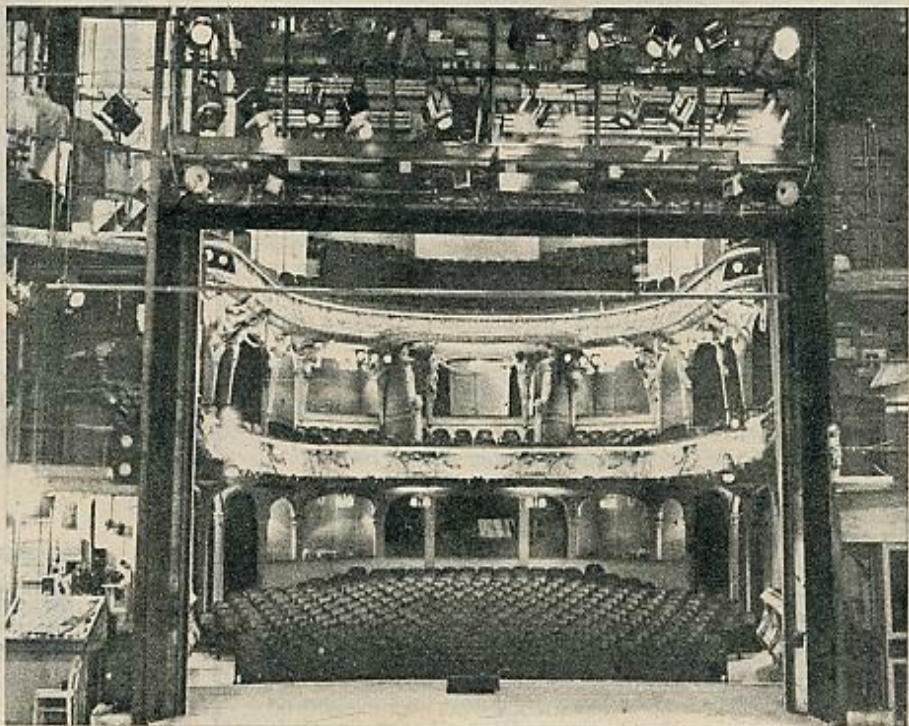
Los ensayos de una obra, en el Berliner, duran —duran— meses. Brecht y su equipo pro-

por JOSE MONLEON

baban todas las posibles concreciones escénicas de sus ideas; a menudo intervenía en la decisión final la personalidad de tal o cual intérprete. El actor era, pues, un factor creador importante, que pesaba decisivamente en algunos planos de la puesta en escena. ¿Cómo, entonces, imponer el Modelo a compañías extranjeras, quizá formadas por actores muy distintos? ¿Y no son también distintos los públicos? ¿Y la época? ¿No hay una adecuación entre cada puesta en escena y su tiempo? En otras palabras: las «puestas en escena» envejecen muy aprisa, lo que es tanto como decir que la aceptación sumisa de los Modelos del Berliner entrañaría un prematuro envejecimiento de Bertold Brecht. Recordemos el caso de Erich Engel «poniendo al día», en 1960, el montaje de 1929 de «La Opera de cuatro perras».

¿Cuál sería el requisito necesario para que un director pudiese cambiar el Modelo del Berliner? Primero, comprender las razones de ese Modelo. Segundo, adecuar los medios expresivos de que dispone a los mismos objetivos perseguidos por el Modelo.

Quizá sea Giorgio Strehler, el director del Pic-



La sala del Berliner Ensemble es antigua, no muy grande, en contraste con los nuevos teatros que han surgido por toda Alemania. Once años después de la muerte de Brecht en ella se representan, aproximadamente, un cincuenta por ciento de obras del maestro y el cincuenta por ciento restante pertenece a otros autores.

PARIS 18. MÄRZ 1871



Brecht: "Los días de la Comuna".

colo de Milán, quien haya sido más audaz y más fiel con un texto de Brecht. Concretamente con «La Opera». Incluso cambió el lugar de la acción y la época. Y Brecht le aplaudió. ¿Acaso el propio Brecht no había sacado su «Opera de cuatro perras» de la Opera de Gay, seguida en sus líneas maestras y sólo cambiada en aquello que, a su juicio, podía contribuir a darle una significación y una vigencia contemporáneas?

He aquí las palabras de Strehler a propósito de su versión de la Opera:

—Cuando decidimos montar la Opera había dos posibilidades: o podíamos tratarla como un

documento y hacer un espectáculo retrospectivo, es decir, intentar reconstruir las representaciones berlinesas de mil novecientos veintinueve, o considerarla como una obra siempre viva, eficaz, e intentar encontrar los caminos de esta vida, de esta eficacia, restituyendo al texto, a la obra, todo su valor polémico. El problema que se planteaba era el de hacer esto en relación con nuestro público, un público italiano de mil novecientos cincuenta y seis. Treinta años habían pasado, y, con ellos, muchas cosas: debíamos tenerlo en cuenta y por eso buscamos una época, un medio, incluso un país, distintos para situar la Opera.

Strehler, tras muchas consideraciones, decidió sustituir la Inglaterra victoriana del original por la Norteamérica de los años precedentes a la primera Gran Guerra. Y aun después de estrenar, aventuró que quizá había una mejor solución tratándose de una versión italiana: haber elegido la misma época y lugar, pero situando la obra en los medios delincuentes de la inmigración clandestina, tan poblada de nombres italianos.

Teóricamente, los derechos y obligaciones de los nuevos directores del teatro de Brecht parecen claros. Lo malo es que Strehler ha podido ser consecuente y revolucionario al **SIGUE**

frente de un teatro ejemplar y fuertemente subvencionado. ¿Y en los lugares donde el teatro apenas es protegido y, en cualquier caso, no lo es nunca una representación de Brecht? ¿Debe renunciarse a montar su teatro? ¿Cómo conciliar el necesario respeto con las adversas circunstancias?

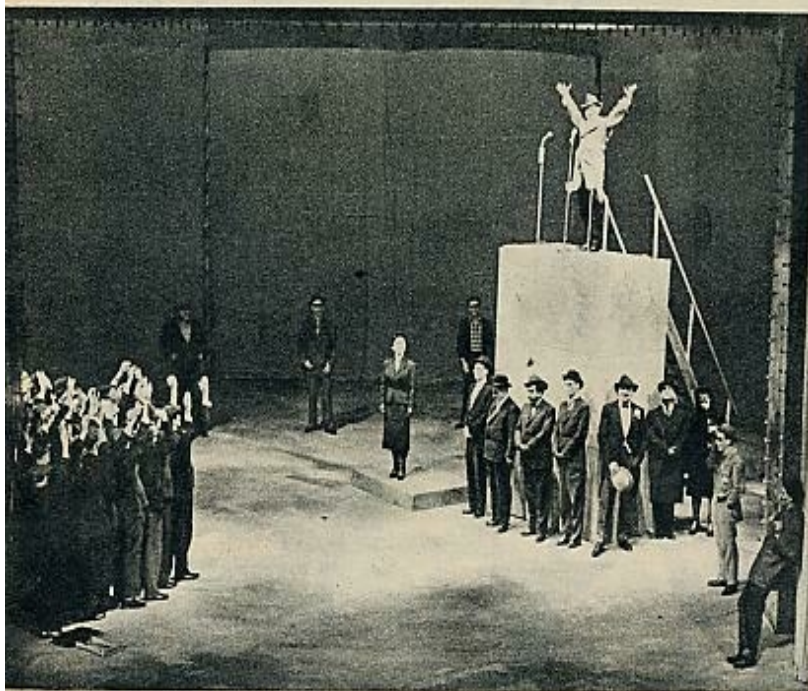
en el berliner, diez años después

En realidad, ya son once años los que han transcurrido desde la muerte de Brecht. Ocurrió exactamente el 14 de agosto de 1956. Los seis últimos meses de su vida los dedicó al montaje de «Galileo Galilei» —que se estrenaría el 15 de enero de 1957, cuidando Erich Engel de la última fase de la puesta en escena— y a preparar

victoria alemana de 1870: está semiderruido, y la figura que quizá anuncia la gloria eterna de los vencedores se sostiene en difícil equilibrio, con una agujero de bala o de metralla en el entrecejo— un acento apocalíptico. La sala está completamente llena de un público, en su mayoría joven, que aplaude incesantemente al término de la representación. Al salir, las antiguas calles convertidas en grandes zonas cubiertas de hierba, edificios ruinosos y algún inmueble recién construido, son el epílogo exacto. El precio pagado por todo un pueblo ha sido increíble.

En realidad, esta representación había sido ya una parcial respuesta a mi pregunta. El Berliner seguía vivo, escénicamente perfecto. Pero, a fin de cuentas, este «Arturo Ui» había sido ya su gran éxito en la última temporada desarrollada en el Teatro de las Naciones, de París, hace ya

Adosado a lo que es específicamente el teatro hay un edificio de tres o cuatro pisos, aparte de los almacenes. En estos pisos están las dependencias del Berliner. Una de estas dependencias es la Biblioteca, donde tienen la mayor parte de los libros y revistas dedicados en todo el mundo a la obra de Brecht. Allí están también los Modelos, es decir, las ordenadas colecciones de fotografías que permiten reconstruir cualquiera de los montajes del Berliner. Suponiendo, claro, que se tengan los medios del Berliner. Los Modelos los prestan por un corto período. Basta llenar una ficha y responsabilizar de su devolución a un teatro. El préstamo es gratuito y sólo en el caso de no reintegrar a tiempo el Modelo hay que abonar cierta cifra. Durante las dos horas que yo estuve allí aparecieron también un francés, un inglés y un alemán.



Brecht: «La resistible ascensión de Arturo Ui».



Shakespeare en versión de Brecht: «Coriolano».

la actuación del Berliner Ensemble en Londres. Del 24 de agosto —diez días después de la muerte de Brecht— al 15 de septiembre, el Berliner ofrecerá en Londres, con enorme éxito, «Madre Corajes», «Pauken und Trompeten» y «El círculo de tiza caucásiano».

Ahora tengo ante mí la lista de los espectáculos que ofrecerá el Berliner a lo largo de dos semanas. Hay cambio diario de cartel. Dominan los siguientes títulos: «Purple Dust» (Polvo púrpura), de O'Casey; «Los días de la Comuna», de Bertold Brecht; «Coriolano», de Shakespeare, en la versión de Brecht; «El caso Oppenheimer», de Kipphardt; «La resistible ascensión de Arturo Ui», de Brecht, y «Hombre por hombre», de Brecht. Durante dos o tres días estará el teatro cerrado, porque el Berliner —y debe de ser una de las primeras veces a lo largo de toda su historia— actúa en el Berlín Occidental para los obreros de no sé qué Sindicato. Ofrecen el «Arturo Ui» en una sesión especial, horas antes de que el mismo telón se alce para mostrar la última obra de Peter Weiss. El teatro no está muy lejos del muro fronterizo. Lo han construido en un barrio aún semiderruido por los feroces bombardeos de la última guerra.

El Ui-Hitler y su Resistible Ascensión tienen en el marco de estas patéticas ruinas —hay un monumento levantado para conmemorar la gran

algunos años. Era un espectáculo cuya grandeza —escénica y temática— descansaba, de algún modo, en el pasado. Yo quería ver al Berliner en los nuevos tiempos de Peter Weiss y la Guerra del Vietnam.

plaza de bertold brecht

El Berliner Ensemble no es un teatro nuevo, como, por ejemplo, el de la Opera. Cuando uno baja por la Friedrichstrasse y llega al borde del río, lo descubre al otro lado, frente a una placita con aire de parterre provinciano. En lo alto del edificio está el círculo que enmarca el nombre famoso: Berliner Ensemble. Es el mismo círculo que aparece en todos los programas y carteles del Berliner. Cuando cruzo el puente y llego al parterre, veo, junto a un banco, el poste metálico con su rótulo indicador: Bertold Brecht Platz. Enfrente, el teatro.

Entro en el vestíbulo. Hay allí unos sillones desde los que veo cómo se acercan a la taquilla, espaciadamente, gentes que piden entradas para diez, doce o quince días más tarde. A la derecha hay una salita donde venden programas, carteles viejos del Berliner, fotografías de sus montajes, documentación. No pasan muchos minutos sin que llegue alguien, generalmente extranjero.

A lo largo de los diversos pasillos, los rótulos de las puertas hablan de una división del trabajo, y también de un trabajo permanente, de toda una estructura destinada a sostener y desarrollar la actividad del Berliner. Allí está el que fue despacho de Brecht. El actual despacho de Helene Weigel. Hace un día lluvioso y las hojas amarillas se arrastran por el gran patio interior. Hay una foto de Che Guevara pegada sobre uno de los cristales. Hablo con Heinritz, uno de los directores del Berliner:

—¿No cree que el Berliner se ha convertido un poco en el museo de Brecht?

Se levanta nervioso de su asiento y me señala uno de los muros de su despacho, repleto de carteles. Hay allí carteles de Kipphardt. De Shakespeare. De O'Casey. De Helmut Baierl. De Vichnievski.

—Aproximadamente el 50 por 100 de nuestro repertorio está formado por obras de Brecht. El resto no lo son. Esta es, en todo caso, la proporción que nosotros deseamos.

Estoy seguro que acabo de plantearle una cuestión que debe debatirse con cierta frecuencia en el seno del Berliner. Su respuesta indica bien claramente que a todos les asusta el ver convertido su teatro en un glorioso museo.

—Siendo Brecht un autor de tan enorme influencia en todo el teatro moderno, ¿es posible

que les resulte difícil encontrar un buen teatro épico que llevar a su repertorio?

—Es difícil. Autores brechtianos hay muchos. Pero lo bastante importantes como para incorporarlos al Berliner, no. Además, debe tenerse en cuenta que el Berliner, por principio, no suele estrenar aquello que tiene cabida en otros escenarios.

En el Berlín Occidental había visto yo las últimas obras de Hochhuth y Peter Weiss. Me parecía que las dos entraban en los supuestos del teatro épico. Me acordaba que, sobre el texto de Kipphardt (El caso Oppenheimer), habían ya coincidido el Berliner y el teatro de Piscator, el mismo en que Hochhuth acababa de estrenar «Los soldados».

—Para nosotros, Hochhuth no es ningún gran

que parece inusitada vivacidad del director alemán.

—El Modelo es la expresión de lo que más convenía hacer, en un momento dado, y para el público alemán. Constituye un punto de partida de gran valor. Pero nadie debe hacer algo que considere ineficaz, simplemente porque lo indica el Modelo. Strehler nos enseñó a nosotros cómo convenía poner «La Ópera» en nuestra época. Además, nadie debe «copiar» el Modelo mecánicamente. Se trata de reconstruirlo y, sobre esta reconstrucción creadora, introducir las modificaciones que sean necesarias y justificadas.

Me pregunta qué espectáculos del Berliner he visto. Se lo digo. Y me explica que yo mismo he debido darme cuenta de la distancia que hay entre el montaje de «La madre» y el de «Arturo Ui». O entre «Madre Coraje» y la obra de

EL BERLINER ENSEMBLE, AHORA

con inmensos vestíbulos, a veces —como en Mannheim y en Francfort— agrupando una gran sala para la ópera y otra más pequeña para las representaciones dramáticas.

El Berliner ocupa, en cambio, un viejo teatro. Un teatro con terciopelos rojos y estatuas doradas. Un teatro de maderas oscuras, con sus palcos de platea y entresuelo —un palco central para hipotéticas familias reales—, y un piso alto, comunitario y popular. Las proporciones de la sala son muy agradables y el escenario es enorme, con buenos hombros y una alta cifra de todo tipo de focos. Piso la escena giratoria, forrada de gris como el resto del espacio utilizado por los actores —hay un ciclorama, también gris, cerrado hasta sobrepasar la media circunferencia—, ahora despojada. En los hombros del escenario está la gran puerta de «Coriolano» lista para una inmediata representación.

El teatro está vacío. Aquí ha madurado una de las grandes revoluciones escénicas de nuestra época.

las pasiones y el teatro épico

A Brecht le gustaba que la gente viera sus ensayos. La costumbre la mantienen los numerosos directores que trabajan en el Berliner. El verbo ensayar es entendido en su exacto y experimentalista sentido. Diariamente, en el Berliner se ensaya durante horas las futuras producciones, a menudo bajo la tutela de un extenso colectivo de dirección.

Para todos es importante negar las interpretaciones arbitrarias de la teoría de Brecht. Quizá el punto fundamental sea destruir la idea de que «el teatro épico combate cualquier emoción; se para la razón del sentimiento». Fue el propio Brecht quien contestó a la acusación en los siguientes términos:

«El teatro épico no combate las emociones, sino que las explora sin conformarse jamás con su simple provocación. Separar la razón del sentimiento es el error que comete el teatro cotidiano, eliminando la razón. Sus defensores se escandalizan de que quiera exterminarse el sentimiento cada vez que se intenta introducir un poco de razón en la representación teatral».

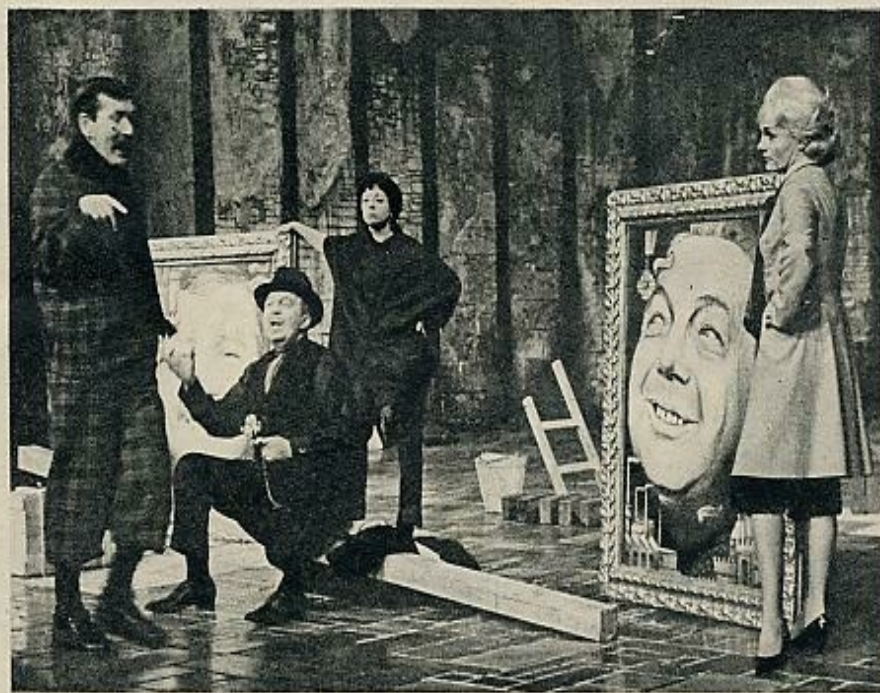
También se sabe que Brecht se interesaba durante los últimos meses por las experiencias de Meyhold y Tairoff. Brecht deseaba mostrar las masas sobre la escena, tal y como lo habían hecho estos dos directores. Puede decirse que de sus últimas ideas surgió el montaje de «Coriolano», efectuado bastantes años después.

Manfred Wekwerth, un hombre importante en el equipo del Berliner, escribía: «Nuestra tentativa de representar las pasiones por medio del Teatro Epico puede parecer una contradicción, pero es necesario que esto sea posible si el Teatro Epico quiere pintar nuestro mundo en lo que hay de universal. No sé hasta dónde hemos llegado. Pero, en todo, caso, hemos evitado la menor huella de didacticismo en «Coroliano».

He aquí los términos del actual programa del Berliner.

Se levanta contra el inmovilismo y la cadena de unos y otros. Se trata, sencillamente, de llevar adelante, ligándolas a la marcha del mundo y a la representación total del hombre, las ideas abiertas de su fundador, Bertold Brecht. La asociación automática entre Brecht y un despasionado didacticismo debe ser rectificada.

J. M.



O'Casey: «Polvo púrpura».

autor. Si lo es, en cambio, Peter Weiss. Y esperamos estrenar su obra dedicada a la Guerra del Vietnam.

guerra del vietnam

—¿No opina que éste es un tema que debe sustituir sobre la escena a las viejas críticas del nazismo alemán? Nadie puede negar el valor dramático y crítico de las obras que Brecht ha dedicado al III Reich. Pero, ¿no resulta un tanto anacrónico el detenerse en ese tema en una época en que el Vietnam está siendo destruido por la aviación norteamericana?

—En todo caso, a nosotros nos preocupa esa guerra. En el Berliner se ensayan dos obras sobre el tema del Vietnam. La de Weiss y, también, «V como Vietnam», de Armand Gatti.

Le enseño un Modelo que he pedido prestado en la biblioteca. Exactamente el de «Die Dreigroschenoper». Pregunto:

—¿Cree que un director debe seguir fielmente el modelo? ¿No podría significar esto una peligrosa «fijación» del teatro brechtiano?

Hace ya un buen rato que Heinitz sabe por dónde van mis preguntas. Me contesta rápidamente. El intérprete, un muchacho francés que estudia dirección en el Berliner, sonríe ante la

O'Casey. Me cuenta que el «Coriolano» incluso fue modificado en las representaciones posteriores al estreno. Me enseña luego el ejemplar de Peter Weiss. Está lleno de tachaduras, de párrafos suprimidos o trasladados de un lugar a otro del espectáculo. Heinitz se ríe cuando yo le digo que Brecht, más que un teórico y un gran hombre de teatro, es el padre de una religión estética. También se ríe —y yo con él— cuando comentamos la opinión de algunos acerca de la «superación» de Brecht. Esto nos remite de nuevo a la «doctrinización» del gran autor, a su absurda fijación: nada puede dar mejor testimonio de la vitalidad de Brecht que esa llamada «superación», en los mejores casos desarrollo y bienvenida desdogmatización del Brecht ritual y pontificante.

un viejo y nuevo teatro

La mayor parte de los teatros alemanes fueron destruidos por los bombardeos de la última guerra. Toda Alemania está, pues, llena de esas salas totalmente nuevas, ajustadas a las últimas demandas arquitectónicas. Grandes semicírculos, de acusada pendiente, sin palcos ni pisos altos, frente a anchos y bien iluminados escenarios. Teatros