

**BERLIN, TEATRO**

# **EL ULTIMO PETER WEISS**

**O**

# **LA DENUNCIA DEL COLONIALISMO**

***Por JOSE MONLEON***

La imagen del colonialismo en la última obra del admirado autor Peter Weiss.



**P**ROBABLEMENTE, Peter Weiss es hoy el autor más importante del mundo. Esta importancia se apoya en numerosas razones. Por lo pronto, es un autor riguroso, que trabaja para públicos relativamente amplios; un autor que «coloca» sus obras, apenas ideadas, y aún antes de escribirlas, entre las mejores compañías del mundo.

El teatro de Weiss lo ha montado Piscator, y el Piccolo, y Peter Brook, y, pronto, el Berliner Ensemble, sin hablar de las grandes compañías de cualquier parte que han hecho del «Marat/Sade» su más brillante experiencia.

La oportunidad de los temas y el rigor y originalidad de los tratamientos teatrales hacen de Peter Weiss un autor «clave» en nuestra hora. Por ello, no resulta extraño que sus obras, casi siempre representadas aquí por vez primera, constituyan «máximos acontecimientos» de la vida teatral berlinesa. En este Berlín occidental, atento a un «teatro de hechos», según las normas prefiguradas por Piscator, la obra de Weiss entraña siempre una sacudida, una llamada de atención precisa sobre un tema preciso. «Marat/Sade» era un drama dialéctico sobre las disyuntivas que se ofrecen a la cultura y la sociedad de nuestra época; «La indagación» fue el documento exhaustivo y brutal de los campos de concentración nazis; la obra que prepara el Berliner Ensemble es también un documento, esta vez sobre la guerra del Vietnam; la que acaba de estrenar en Berlín, «Gesang vom lusitanischen Popanz», es una denuncia del colonialismo, una sistematización dramatizada de los intereses que lo sustentan.

A la vista de este temario, quien no conozca el

teatro de Weiss podría pensar que se trata de un autor a quien sólo interesa la escena en tanto que plataforma de acusación política. Gran error. Justamente lo que hace de Weiss un autor importante es la armonía de objetivos. Weiss es un autor político, pero es también un investigador y creador de formas dramáticas, un acusador y un artista.

«Gesang vom lusitanischen Popanz» —también el «Marat/Sade», tiene un larguísimo título, abreviado por obvias razones de comodidad— es, por ahora, el punto límite de una experiencia cada vez más original. Weiss se ha separado del estricto «teatro de hechos», al estilo de «Soldaten», de Hochhuth, y aún de su misma «La indagación». Mantiene un fondo documental, trabado con cifras de beneficios, capitales invertidos, nombres de compañías extranjeras, pero procura que la imagen del hombre desborde la simple relación política y económica. Sus dramas no son, en el sentido estricto, dramas de la explotación o el genocidio, sino del hombre explotado o del hombre asesinado, cosa sin duda distinta. El protagonista de su teatro no es la «historia», el acontecimiento, sino el hombre que hace o soporta esa historia, ese acontecimiento.

Por supuesto, el teatro de Weiss está muy lejos de cualquier forma teatral de naturalismo. Su base es expresionista. A él le interesa mostrar, mediante la necesaria selección y estilización expresionista, los datos fundamentales —los elementos «expresivos»— al modo que los retratistas buscan el rasgo revelador de un carácter. La fotografía, verbal o visual, se elude. No hay argumento ni personajes. Arte y compromiso político discurren por otra línea expresiva...

Hablemos ya en concreto de la obra en cuestión.

## protagonista, el hombre contemporáneo

La sala está casi totalmente llena. El teatro está lejos del centro, relativamente cerca de uno de los pasos fronterizos entre el Berlín Oeste y el Berlín Este. Precisamente de ese paso que tiene en los últimos metros occidentales el museo de los horrores del muro, con centenares de fotos y diversidad de libros que explican a los turistas —en su mayor parte norteamericanos— la crueldad de los vopos.

El público de la sala es joven. El término medio de sus edades es el más bajo que yo haya visto en un teatro alemán. No hay telón, según va siendo costumbre en la mayor parte de este teatro político. En el centro del escenario se alza un monstruoso muñeco metálico, con aire de maquinaria de fábrica. Chatarra, robot, máquina, sus brazos soportan sendos púlpitos, y por su boca, de enmohecidos y grandes dientes metálicos, dientes de sierra, hablan las voces de los diversos intereses económicos.

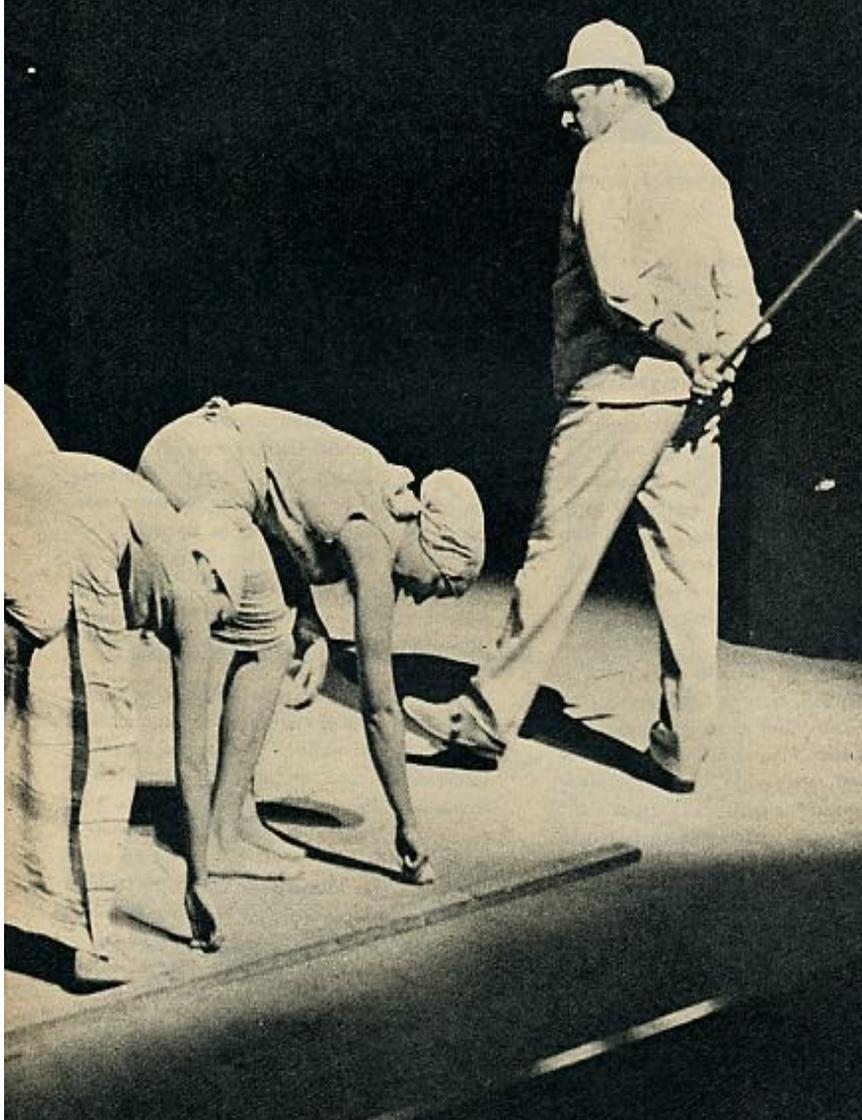
A un lado de la escena, están los atriles e instrumentos de una reducida orquesta. Los primeros en aparecer son los músicos. Se sientan desorganizadamente, afinan, y, después, tocan ya la introducción. No es difícil descubrir en la música el antecedente brechtiano, las huellas de Curt Weill o Paul Dessau, unidas a ciertos caminos del «jazz» y a las influencias de la música popular africana. La acción transcurre en un país africano, y ello condiciona —sin caer, por supuesto, en ningún naturalismo o folklorismo— el clima de la música y aun de la coreografía y la puesta en escena.

Los actores se integran en una especie de «coro», salvo los que encarnan personajes «aristocráticos» y se encaraman una y otra vez al gran fante metálico. Tales personajes son los únicos que llevan trajes ostentosos, diferenciados, uniformes de significación simbólica, signos de factores fundamentales en el entramado del colonialismo.

El resto son actores, nominados en el reparto con un número. Actores que no se sujetan a personajes específicos ni aún a signos individualizados. Componen un coro, y cada actor tiene su parte en las sucesivas escenas, sin continuidad alguna en la identidad del personaje interpretado. Es obvio que tal «coro» representa el pueblo, o los argumentos del grupo humano colonizado. Sus gestos, sus danzas, su actuación, están dominados, de principio a fin, por esta condición de estamento socialmente subordinado. Les vemos doblarse, arrastrarse, tender las manos, y, finalmente, rebelarse y desmontar la gran figura de hierro. Destruirla ante los ojos del espectador, en una escena en la que la palabra ya no cuenta en absoluto.

Concluida la última canción, los actores se retiran. Sigue alzado el telón, mientras la orquesta toca los últimos compases. Los músicos se van marchando, uno a uno; los que se quedan siguen tocando hasta su mutis. El final repite la estructura y el ritmo del comienzo. Prácticamente, la representación no tiene ni principio ni fin, según ambos términos se entienden. El telón sigue arriba. La representación desmonta las piezas que ya antes montó ante los ojos del espectador. Está muy claro —y a eso responde la abstracción escenográfica— que el drama transcurre en otra parte, muy lejos de la escena de este teatro berlines. Está muy claro que Peter Weiss, los actores, los músicos, el escenógrafo, el director de escena, etc., etc., lo único que han querido es mostrar una realidad sociohistórica —el colonialismo— alineando una serie de datos incontestables, a través de formas artísticas dotadas de un gran poder de comunicación.

Las huellas de Piscator y, más aún, de Brecht, son evidentes. La obra analiza una realidad colectiva, baraja datos, prescinde de todas las exigencias y consecuencias del naturalismo, establece una comunicación crítica con los espectadores, solicita indirectamente de ellos una actuación respecto de los hechos denunciados... sin embargo, **SIGUE**. Weiss va más lejos que Brecht, en el sen-





Por la boca del fantoche metálico hablan los distintos intereses económicos del colonialismo. El expresionismo campea audazmente en la nueva obra de Weiss.

tido de proponernos una imagen más total del hombre. El innegable humanismo brechtiano se traduce muchas veces, cuando se trata de contemplar y juzgar la sociedad y la historia, en generalizaciones, es decir, en esquemas. Weiss, sin abdicar del carácter general del tema político debatido, suele aspirar a una representación más «vital» de los problemas, de forma que, junto a las leyes o exigencias éticas de la evolución histórica, estén también las pasiones individuales. En el teatro de Brecht se sitúa al hombre a través de la circunstancia histórica y social que lo domina; en Weiss tal vez cabría decir que las cosas suceden al revés: se parte del hombre, y es él —Marat, Sade o Carlota Corday— quien se encuentra ante una serie de disyuntivas políticas, las cuales jamás alcanzarán a explicarnos totalmente la condición humana y el misterio existencial. El teatro de Brecht, dicho en otras palabras, perdería gran parte de su sentido en una sociedad sin contradicciones; en el de Weiss hay otros factores, otras pasiones, que seguirían latiendo y quizá proyectándose sobre nuevos objetivos.

La corrección que, en este punto, ha sufrido el «didactismo» de Brecht es obvia. Forma parte de un complejo movimiento que ha rechazado el método puramente sociológico que dominó el arte progresista de unos años atrás.

En el camino de Peter Weiss hay ya una apasionante avanzadilla experimental: se llama Living Theatre de Nueva York. Lleva a Brecht y a Artaud en su equipaje y en su programa renovador. Y,

lógicamente, no tiene la audiencia de este Peter Weiss, «nuevo» en una medida mucho más prudente.

### desde el teatro español

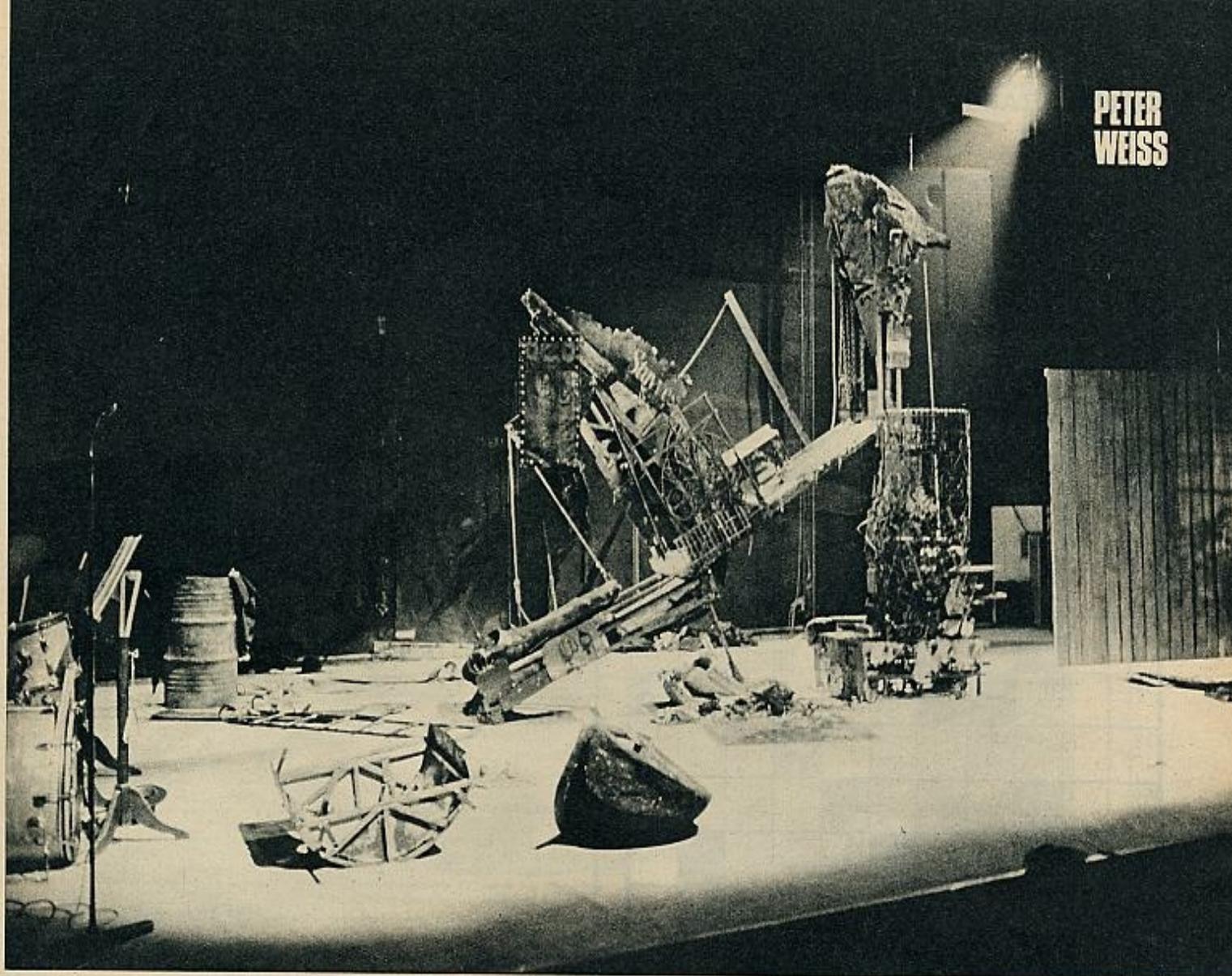
Nada más estúpido que el sistemático elogio de lo ajeno y el desprecio de lo propio. En París, por ejemplo, se montan al año muchos espectáculos mediocres, cortos de imaginación escénica y abrumados por la afectación declamatoria de los actores. En España —especialmente, en los Teatros Nacionales, y aún por alguna otra compañía privada— no deja de ponerse en pie de forma convincente más de un título.

Ahora bien, ante esta obra de Peter Weiss, el problema de las comparaciones excede de los cotajos particularizados, para plantear de nuevo la cuestión de niveles. Y yo quiero, en este último artículo sobre el teatro visto en Berlín, señalar una vez más la distancia que media entre el teatro español y el gran teatro occidental de esta hora. Conviene escribirlo y repetirlo para no dejarnos engañar por el brillante estreno ocasional y saber lo mucho que nos queda por andar.

Por ejemplo, para llegar a esta obra hay una serie de tramos precisos: Piscator, Brecht, «Marat/Sade» y «La indagación». El camino que va de Artaud a Samuel Beckett es también importante, y confluye de algún modo en la obra de Weiss. La última obra de este gran autor es el eslabón consecuente

de una serie de reflexiones sobre los citados precedentes. Una sensibilidad autoral, una sensibilidad receptiva de espectadores y críticos, una sensibilidad expresiva de los factores artísticos de la representación, ha ido desarrollándose a través de las señaladas y afines experiencias. Las relaciones entre teatro y sociedad, teatro y política, y las evoluciones de las formas teatrales y medios de expresión, se han fraguado y modificado en un proceso que nos es sustancialmente ajeno. El teatro español, dicho en otros términos, ha conseguido sus mayores aciertos en una línea formalmente conservadora, privada como está nuestra escena de la anchura temática, el inconformismo y la audacia formal que tipifican el mejor teatro de nuestra hora.

Viendo la última creación de Weiss, uno mide hasta qué extremo es «verbalista» el teatro español, hasta qué punto nuestros dramaturgos suelen ser solamente escritores, en qué grado las puestas en escena se limitan a tirar de la lengua a los actores para que «digan» los textos. Este gran fantoche metálico, por cuya boca asoma el rostro de algún actor; este gran escenario desnudo; estos actores-cantores; esta supeditación del verbo al ritmo interno y a las necesidades, a veces extraliterarias, de la obra escénica; esta convivencia de la pasión teatral y el rigor crítico; estos actores-bailarines; esta música y esta orquesta; este público; son los hijos de una experiencia y una vitalidad cultural que la escena española moderna no ha conocido. Durante



En la escena final del último drama de Peter Weiss, la máquina-fantasma colonialista es desmontada. Sus piezas ya no rigen y son esparcidas sin orden.

los últimos años, algo se ha hecho. Pero estamos todavía lejos del nivel ético y estético, de la madurez, del mejor teatro occidental. No importa que tal autor o tal director de escena intenten trabajar desde ese nivel. El teatro es un fenómeno artístico que se acompaña a las curiosidades y características de la colectividad, y la nuestra está lejos —probablemente desde hace muchas décadas; quizá desde la misma hora en que históricamente surge lo que llamamos sociedad moderna— de la temperatura dominante en muchas latitudes europeas. La desconfianza y el sarcasmo defensivo de nuestra pequeña burguesía ante toda innovación es cosa proverbial.

• Pérez de Ayala, en unos famosos artículos, señalaba que nuestra marginación de la guerra del 14-18, tan positiva desde una serie de perspectivas humanitarias, era la negativa demostración de nuestra marginación histórica, de nuestra falta de papel en los pleitos del mundo moderno. Que tales pleitos lleven a la guerra es lamentable e inaceptable, pero quizá sea aún más triste el ser personaje pasivo, silenciosa consecuencia, espacio geográfico para hipótesis y ajenas estrategias.

Viendo un largo período de la historia española desde este teatro berlinés, a pocos pasos de los angustiosos yermos que rodean la muralla fronteriza, uno siente hasta qué punto era cierta la trágica paradoja de Pérez de Ayala, hasta qué extremos nos hemos consumido guerreando entre nosotros mientras nada vivo y convincente teníamos que sostener fuera de nuestra casa. Justamente, lo que nos

aleja de la obra de Weiss es la experiencia histórica y artística que asume. Comienza, por ejemplo, en el dadaísmo, rebelado contra los caminos naturalistas y paternales del teatro pequeñoburgués de comienzos de siglo. Pasa por el Piscator soldado, preguntándose por el valor del teatro en un tiempo de insostenibles injusticias y violencias. Encierra las tensiones de los años veinte, con la irrupción de Brecht. Asume la crítica de la explotación y la dictadura, tipificadas por la apocalipsis hitleriana. Se alza con voluntad de testimonio, integrada en un largo proceso de «participación» histórica, historia ella misma de una época, radiograma de una conciencia colectiva que ha sustituido el viejo concepto paternalista de «colonización» por el más riguroso y explícito de «colonialismo», de explotación económica.

Es también muy importante ver en qué medida el proceso crítico ha ido acompañado del proceso estético. Los antecedentes de «Gesang vom lusitanischen Popanz» no sólo están en la historia política, sino, también, en la historia del arte.

Pienso, viendo la obra, que nuestro teatro progresista ha tenido que aceptar un bajo nivel estético. De hecho ha sido, muchas veces, un «teatro anti-conservador»; es decir, un teatro de ideas opuestas, pero de estética conservadora. Ante esta obra de Weiss uno comprende en qué medida nuestros intentos de inconformismo están estéticamente frenados por el nivel general. El desinterés habitual que en el extranjero existe respecto del teatro

español resulta palmariamente explicado. Al hermetismo de ciertas claves expresivas, se une una atonía o conservadurismo estético. El autor se queda congelado, inmovilizado, por unas argumentaciones éticas que no encuentran el necesario desarrollo artístico.

Cuando en el último Festival de Teatro Nuevo de Valladolid, el grupo Akelarre de Bilbao montó, excelentemente, «El rehén», de Brendan Behan, más de un espectador, y aún más de un crítico, pensó, a la vista de las canciones, que aquello era más zarzuela que otra cosa. En las formas de esta reciente obra de Weiss hay un intento de teatro total que, entre nosotros, ni podría hacerse, ni, dado ese supuesto, sería realmente entendido por un sector socialmente decisivo.

Ante el teatro berlinés actual, comprometido, abierto a la historia, y estéticamente audaz, se me han hecho más evidentes que nunca las limitaciones no sólo de nuestra escena, sino, incluso, de ciertos programas culturales. No basta hablar de ética a cada paso. Es preciso incorporar una serie de fenómenos, unas veces ignorados, otras esquemáticamente desdeñados. Hay que reconsiderar las aportaciones de los mejores autores de «vanguardia», hay que asomarse a la Comedia del Arte, al desarrollo del Teatro de la Crueldad, a un neobrechtismo que ha bajado a Brecht de los altares...

Con Weiss ha muerto definitivamente un teatro político didáctico, sustancialmente verbal y más o menos naturalista.