

TEATRO

Brecht,
por Tábano

Brecht admiró desde muy joven la novela del checo Jaroslav Hasek, que llegó a considerarse como una de las diez obras de la literatura mundial con derecho a sobrevivir. Esta admiración por el texto y el personaje de Hasek la compartió con Piscator, que encargó una adaptación escénica de la novela al propio Brecht, a Max Brod, Leo Lania, Gasbarra y Reimann. El interés de Brecht por el personaje se mantuvo a través del tiempo, y hallándose en los Estados Unidos —en el período de 1941 a 1944— escribió la obra que imaginaba a Schweyk, soldado de la guerra del 14 según la novela de Hasek, en la segunda guerra mundial.

La atención que Brecht prestó a este personaje me parece sumamente interesante. Si hubiéramos de atenernos a lo que Schweyk dice y hace como expresión de una conciencia ideológica, nuestro juicio habría de ser negativo. Schweyk es, en principio, un personaje elemental y apolítico, que no entiende exactamente lo que sucede a su alrededor. Es, dicho con otras palabras, un personaje que "nunca está en situación", aunque procure, con una palpable incredulidad, hacer lo posible por adaptarse externamente a ella. De ahí, en definitiva, su capacidad de resistencia, la profunda significación política de su "apoliticismo". Enfrentado a las grandes compulsiones de la historia y a sus más dudosos ideales, Schweyk resulta, por su misma insignificancia, invencible. Su sentido común, su modo elemental de plantearse la supervivencia, se convierten, contra toda previsión, en un corrosivo más eficaz que otras elaboradas y solemnes formas de resistencia. La observación, viniendo además de Brecht, es, sin duda, riquísima. El sentido último del drama sería poner de manifiesto la victoria final del "antihéroe" sobre el "héroe", entre otras razones porque aquél encarna el sentido común, la afirmación biológica de la especie, la perspectiva intuitivamente dialéctica y práctica de la inmensa mayoría,



"Schweyk, en la segunda guerra mundial", por el grupo Tábano.

mientras en el "héroe" se dan siempre los riesgos de una voluntad idealizada, mesiánica, de transformación social. La oposición Schweyk-III Reich alcanzaría así un nivel mucho más profundo que el de los tradicionales —e idealistas— antagonismos ideológicos. De hecho, Schweyk no sería un "antinazi" ideológico, sino, mucho más profundamente, un ser sin relación alguna con el nazismo, encarnando ese modesto pero tenaz amor a la libertad que explica el avance de las clases populares a través de todos los sistemas y tiranías. La obra, en fin, siendo, en primera instancia, una denuncia del fascismo hitleriano —de algunos de sus componentes y consecuencias específicos—, no deja de contener, muy acorde con todo el pensamiento y la obra de Brecht, una crítica del "héroe" en general, del iluminado, y una defensa de esa "fuente popular" de sensatos "antihéroes", representados por Schweyk, incluso cuando aparece disfrazado de bravo soldado.

La obra se estrenó (en polaco) en 1957, en Varsovia. Al año siguiente, en Erfurt; luego en la Alemania Occidental, en Francfort; luego en el Piccolo de Milán; luego en Villerbaune, bajo la dirección de Roger Planchon... etcétera. En España el estreno se lo debemos al grupo Tábano, que acaba de afrontar en la sala Villarroel, de Barcelona. Las dificultades, bajo la sólo aparente sencillez de la obra, eran muchas, a partir ya de la música de Hans Eisler,

que mezcla la degradación de la ópera wagneriana, los temas populares y la caricatura de los himnos nazis. Conseguir, pese a ello, valiéndose de un piano y de media docena de actores, en un espacio como la Villarroel —cuya modesta dotación técnica tiene poco que ver con las habituales previsiones de Brecht, que la obra llegas, con precisión y eficacia, hasta el público me parece un éxito. Al ritmo, a la frescura global de la interpretación, a la imaginación sin estridencias del montaje, se une un factor singularizado: la calidad del actor que compone el personaje de Schweyk, claramente asociado por él a Groucho Marx, tanto en ciertos rasgos como —y ésta sería una propuesta muy sugestiva— por lo que habla en aquel personaje filmico de "inadaptado", de falso intento de "entrar en situación", aunque, claro está, la poética de los Marx tenga un punto de desiderátum y de absurdo que no se da en la cazurronería de Schweyk.

En su conjunto, quizá este Brecht no suponga ningún avance con respecto a los últimos trabajos del grupo. Pero tampoco es un descenso. En la Villarroel, el abundante público —en su mayoría joven— se divertía y aplaudía. En Madrid es posible que veamos pronto a los de Tábano en el Martín, un teatro que intenta, según parece, y partiendo del éxito de "Flowers", orientar su programación por los caminos de la dignidad artística. ■ JOSE MONLEON.

"La Celestina"

Lanzarse a la producción de "La Celestina" dentro de los marcos de la empresa privada de compañía, es hoy ciertamente heroico y hace honor al largo historial de la Lope de Vega. Por lo demás, es evidente que si existe un texto en lengua castellana merecedor de ser retomado con frecuencia, ese es el de Fernando de Rojas. Así que empecemos por reconocer, una vez más, el esfuerzo y aun la pasión de José Tamayo en esto de llevar a su compañía Lope de Vega los grandes títulos del teatro.

Si, tras este reconocimiento, nos preguntáramos por la singularidad de este montaje, por las razones concretas de su presencia, no sería difícil descubrir la fundamental: beneficiarse de los nuevos márgenes de libertad expresiva. Prohibida prácticamente la obra durante muchos años, cuando, al fin, pudo montarla Luis Escobar —con una Irene López Heredia, rota ya por su última enfermedad, verdaderamente oscura y conmovedora en su Celestina—, hubo cortes de censura y temblores en el público ante la simple y reiterada presencia de la palabra "puta". Luego, varios años más tarde, el montaje de José Osuna, con Milagros Leal en la Celestina, supuso ya un encuentro mucho más adulto del público con el texto, liberado el primero del falso y escandalizado pudor con que vio la obra unos años atrás. No hace mucho, una versión francesa —con el actor español emigrado Fernando Cobos, en la Celestina— nos colocó ante un tratamiento experimental, lleno de imágenes audaces, de lo que aquí había sido, sobre todo, una lucha por el derecho a decir el texto.

Así las cosas, considerando la carga de erotismo de la tragicomedia, el contenido concreto de algunas escenas era lógico que, al fin, alguien se planteara la posibilidad de crear una realidad escénica que correspondiera a las palabras de los personajes, a las acciones inmediatas de que hablan. Con lo que no dejó de aparecer un problema estilístico: Rojas pone en boca de los personajes muchas palabras tan necesarias para el lector como ociosas, desde el punto de vista dramático, para quien sea espectador de lo que dichas palabras tan extraordinariamente describen.

La composición escénica corre, en efecto, el peligro de atenerse a la visualización de lo que se dice, de caer en una ilustración del texto, en una reiteración, en lugar de, como debe ocurrir en el teatro, crear tensiones y aun contradicciones significativas entre lo que se ve y lo que se oye.

Con este señalado —y no evitado— riesgo de caer en la ilustración, la verdad es que, por primera vez en muchos años, el director ha podido tratar la escena del primer encuentro de Areusa y Parmeno y la reunión de las dos parejas en torno a la mesa de Celestina —sin duda, dos de las mejores escenas de la tragicomedia de Rojas— con una libertad absoluta. Hasta donde llega la letra llegan en este caso las imágenes. Paralelamente, y no deja de ser paradójico, frente a este tratamiento del "erotismo plebeyo", las relaciones entre Calixto y Melibea se acomodan al convencionalismo tradicional. En ellas, la palabra lo es todo, con lo que, en definitiva, se rompe una de las claves de la poética del

drama, la contraposición y semejanza de esas dos formas "sociales" de erotismo, la de mozas y criados y la de Calixto y Melibea. Por razones que ignoro, el montaje, en lugar de reflejar esas dos formas —¿y quién duda de que los encuentros de Calixto y Melibea tienen tanta carga carnal, tanta fuerza sensorial, como los de Parmeno y Areusa, con la diferencia que va de tener lugar en un hermoso jardín a producirse en una pobre alcoba?—, lo que ha hecho es recrearse en una, la "plebea", y enclaustrar a Melibea en oposición a cuanto dice. Recordando con ello la visualización "renacentista" —que sí refleja la escenografía que nos presenta D'Odorico— que contiene la obra.

Quizá, en última instancia, salvando las dos escenas indicadas —y no es casualidad que en ambas intervenga Salomé Guerrero, una Areusa llena de vida, con el espesor casi animal y primario que reclama el personaje— y alguna que otra más, como la de la muerte de Celestina, la mejor de Irene Gutiérrez

Caba, el problema global de este trabajo es que los actores están más pendientes de su texto que de su verdad dramática. Más que encarnar tal o cual personaje, con estas o aquellas relaciones, en unas situaciones precisas, la mayoría salen a "decir" un gran texto, a complacerse en él, a ilustrar la idea "cultural" de la obra. Con lo que la representación acaba viéndose más del libro que del escenario, incapaz de encarnar en este último la pasión, la sordez, el denso y admirable claroscuro, conceptual y existencial, que contienen las palabras.

Otras veces hemos hablado de esto: nuestros actores están acostumbrados a un naturalismo ramplón y cuando se encuentran ante textos creativos carecen de imaginación para vivirlos. O los declaman o los someten al sainete, alternativa igualmente desdichada de la que hay muchos ejemplos en esta Celestina.

En cuanto a la intervención de Camilo José Cela, la ha explicado él mismo en los siguientes

términos: "Mi propósito ha sido el de hacer la palabra clara sin renunciar ni al arcaísmo de fácil entendimiento ni a la construcción peculiar —siempre y cuando no resultare confusiva— de la lengua del tiempo en que fue escrita. En ningún supuesto, claro es, me permito lo que se viene llamando —quizá con hábito no poco confusivo— la corrección de estilo, ya que pienso que ni yo ni nadie somos quiénes para corregir el estilo a nadie y, menos que a nadie, a Fernando de Rojas". Así es y poco hay que añadir al respecto. Cela hubiera querido que la obra se hiciese íntegra, pero, dadas las exigencias del horario teatral, ha dejado que Tamayo tjereteara por donde considerase conveniente. Decir que el estreno resultó largo y que hace falta más tijera es una conclusión equívoca. Porque el problema no está lógicamente en la longitud del texto, sino en la dificultad para vivirlo, cuando, debilitada la mordaza, un director ha pensado, con toda lógica, que era el momento de hacerlo. ■ J. M.

ATENTADOS, ASESINATOS, MIEDO...

LA ÚLTIMA NOVELA DE UNO DE LOS
ESCRITORES POLÍTICOS MÁS LEIDOS DEL PAÍS

El detective privado Pepe Carvalho
investiga un crimen en el contexto de la España
erotizada y confusa del post-franquismo

Manuel
Vázquez Montalbán
La soledad
del manager
Un nuevo caso de Pepe Carvalho
COLECCIÓN



EDITORIAL PLANETA

