

LA SEMANA ESPAÑOLA DE PETER WEISS

ESTO no es una entrevista, ni un reportaje, ni nada por el estilo. Es simplemente el testimonio de algunas de las conversaciones que he tenido con Peter Weiss en sus dos días de estancia en Barcelona.

Ha venido acompañado de Paco Uriz, un escritor aragonés criado en Suecia, amigo entrañable de hace muchos años, siempre apacible, cordial, con cara sempiterna de niño precoz. A vueltas con sus libros de versos, sus obras teatrales, sus guiones para televisión, sus traducciones suecohispanas o hispanosuecas, ha interrumpido su trabajo para acompañar a su amigo Peter en su semana española.

Peter Weiss es un hombre afable, de una enorme naturalidad, dispuesto a la conversación. Con su boina y su largo anorak verde, su pelo entrecano, sus gafas, parece un cura obrero en vacaciones según la imaginaria popular de los años sesenta. Carece de la afectación y del juego de apariencias, del cuidadoso afán de «construirse una imagen», manía hispánica tan en boga. Al salir del teatro Capsa barcelonés, entre una nube de fotógrafos y periodistas que lo acosaban, nos dice que odia la publicidad.

—Comprendo la insistencia de los periodistas, es su trabajo. Pero odio la publicidad. Me gusta hablar tranquilamente sobre nuestras cosas, sobre el teatro, la política o las gentes, pero detesto la publicidad. Además, yo quiero estar de incógnito en Barcelona.

La única entrevista que ha concedido en nuestro país ha sido a Ferrando, para el «Diario de Albacete». Yo he respetado su voluntad. Hemos paseado juntos, asistido a espectáculos, visitado museos, charlado incansablemente de teatro y de política, contemplado las contradicciones del presente, etc. Pero hemos evitado el ritual casi siempre tan poco agradable de las preguntas y respuestas.

Los motivos de un viaje

Peter ha pasado cinco días por Albacete y Valencia. Ha estado en el pueblo de Oliva y en Denia. Motivo del viaje: recoger materiales para la novela que actualmente escribe, ver los paisajes, los pueblos, las gentes y realizar un atento trabajo de investigación.

—Hemos ido a Oliva buscando una casa que sirvió de hospital de convalecencia a las Brigadas Internacionales. Yo tenía un documento con sellos y firmas que lo situaban en una casa llamada villa Cándida. El alcalde y otras

gentes del pueblo nos han insistido que todo eso era en Denia y no en Oliva, y así fue, en efecto. Antes estuvimos en Albacete, en busca de otro hospital situado en la «Cueva de la Potita».

Al comienzo de la entrevista de Ferrando, Paco explica en pocas palabras cómo y por qué se vinieron de Estocolmo: «Imaginos que desde Estocolmo, o en Estocolmo, Peter me preguntaba cómo era la "Cueva de la Potita", no la Petita ni la Pu... que son nombres más familiares, y que me decía que cómo son las hojas de olivo...; sí, allí, en Estocolmo... pues había que venir. Había que venir a España para que Peter lo viera. Para que lo supiera».

Toda esta comprensión del paisaje, inspección de lugares concretos, investigación sobre los hechos, parloteo sobre nuestra guerra civil, representa la acumulación de materiales para su próximo trabajo.

Es la historia de un médico ale-

—La novela tiene título, un hermoso título creo yo —nos dice Peter—: «La estética de la Resistencia». Está dividida en tres partes. La primera se desarrolla en Berlín en mil novecientos treinta y siete. La segunda en España, en mil novecientos treinta y siete-treinta y ocho. La tercera en Suecia, desde el treinta y ocho al cuarenta y tres. Ya tengo terminada la primera y ahora trabajo en el bloque español. Por eso estoy recogiendo datos, visitando lugares. He venido a conocer el país donde se realiza la acción de mi obra, pero cuyo protagonista fundamental es el pueblo español.

«Peter —comenta Paco— pensó escribir esta novela al comprobar el ascenso del fascismo al comienzo de los años setenta. Quería analizar el fenómeno de los años treinta para extraer las consecuencias respecto a lo que hoy pueda suceder».

La obra tiene además una es-

fierno: «El canto del fantoche lusitano». Pero llegó a reunir materiales para alguna otra. Recuerdo que Paco, ya entonces (debió ser 1968), nos trajo a vueltas a varios zaragozanos buscando bibliografía sobre ejecuciones a garrote vil. Desde la descripción del suplicio hasta posibles investigaciones médicas en torno a los procesos mentales del ajusticiado en el tiempo variable y nada explícito que media entre la vida y la muerte, entre la primera vuelta de tornillo y la muerte real.

El proyecto de Weiss era escribir una obra en que un condenado a garrote recuerda la historia de su vida en el momento de su ejecución, en este lapsus de tiempo. La pieza no llegó a escribirse ni la trilogía se concluyó. Ha persistido, sin embargo, en los temas del Infierno: la persecución y la explotación del hombre por el hombre. A este impulso se deben, por ejemplo, «La Indagación»,



Peter Weiss: «Sería ciudadano de cualquier país en el que pudiera, como ahora, trabajar en libertad».

mán llamado Hodann. Huido de Alemania durante el nazismo, ejerció su profesión en las Brigadas Internacionales que vinieron a España a luchar junto al Ejército Republicano; marchó finalmente a Suecia, en donde murió hacia 1943. Las páginas de una especie de diario que dejó han servido de base a su proyecto narrativo.

pecie de anhelo totalizador de entender una época en su complejidad de niveles. No es la primera vez que planea un gran fresco literario. Hace algunos años proyectaba escribir una especie de «Divina Comedia» teatral con su Gloria, Paraíso e Infierno. Del programa general sólo llegó a escribir un fragmento de una de las obras de la trilogía, del In-

«El discurso sobre el Vietnam» o su «Hölderlin», del que hablaremos después.

Peter decía en Albacete: «Es natural que me ocupe de estos temas porque pertenecen a situaciones que yo he vivido. En Alemania he conocido la persecución, la guerra, aunque no en mi carne, pero desde muy cerca. Por eso busco siempre temas donde



Peter Weiss en el teatro Capsa de Barcelona. A su derecha, J. A. Hormigón.

Juan Antonio Hormigón

haya unos contrastes que, al ahondar en ellos, al investigar, al mostrar, puedan servir a otras personas. El nazismo me ha hecho agudizar mi lucha por la justicia, por la libertad, contra lo que representó el nazismo y la barbarie. En definitiva, contra lo que representó el nazismo de destrucción, de anulación. ¿Desaparecer? No, hoy se puede identificar toda la barbarie y la opresión en el imperialismo. Por ejemplo, en la agresión a Vietnam. Eso es lo que el nazismo ha creado en mí. Un sistema de defensa de los valores que considero aplastados por ese movimiento. Pero quizá, antes de tener conciencia política mi sentido humano ya me inclinaba a defender al débil. Eran entonces los tiempos del colegio».

Barcelona: Segunda etapa

Paco me llama por teléfono y vienen a buscarme al Instituto del Teatro. Es la vieja Barcelona que interesa a Peter, otro de los lugares en que transcurre la segunda parte de su novela. Salimos a las Ramblas. Es uno de los pocos días soleados de un abril lluvioso y de temporal imminente. A los lados, los quioscos de libros, los puestos de flores y pájaros. Paseamos. Los árboles comienzan a florecer en esta primavera mediterránea.

—¿Eran así las Ramblas en el treinta y ocho?

Vemos las casas renacentistas o modernistas. Peter pregunta y anota. Echamos una ojeada al barrio popular de charnegos, marinos y marginales que se dice. Entramos al café de la Opera: una curiosa reliquia. Antes ha visitado la Telefónica, centro de luchas entre el POUM y las fuerzas de la Generalitat de Cataluña; el Hotel Colón, el barrio gótico. El Liceo.

—¿Qué se hizo de teatro en Barcelona durante la guerra civil?

—Bonnin —le digo— está haciendo un estudio sobre la nacionalización de teatros en Barcelona. Fábregas ha rastreado la visita de Piscator en mil novecientos treinta y siete, huésped de honor de la Generalitat, su intención de montar la «María Rosa», de Guimerá, y de marchar a Madrid a conocer las experiencias del grupo de Alberti. Le hablo de los boletines del Teatro Internacional Revolucionario, dependiente de la sección UGT, del secretariado de Cultura de la Asociación de Trabajadores de Banca y Bolsa.

Peter anota cuidadosamente los datos. El Hotel Colón, centro de las Brigadas, no estaba donde ahora, frente a la Catedral, sino en la plaza de Cataluña, según me ha dicho Jaume Melendres.

—Ahora lo comprendo. En su actual situación no se entiende la geografía urbana de los sucesos de mayo de mil novecientos treinta y siete.

Después va a ver fotos de aquellos años, a oír relatos, a conocer la casa de Vía Layetana, en que estuvo la CNT. Un viejo combatiente o un taxista se convierten en improvisados pero expertos guías.

—Estoy encantado de la atención y amabilidad que he encontrado. Todo el mundo ha tenido enorme interés en responderme, en ayudarme. Puedo asegurarte que el pueblo español y el vietnamita son los más demócratas en su base, en lo que es su comportamiento cotidiano ajeno a la esfera del poder. Esto supone para mí una gran contradicción que me cuesta mucho entender.

Durante casi una hora hablamos de estas contradicciones, leemos un periódico, recogemos testimonios y recordamos la vieja tesis de las fuerzas históricas en ascenso y en retroceso.

Hacer teatro

—Actualmente preparo una adaptación de «El proceso», de Kafka. La dirigirá Bergman en el Teatro Nacional de Estocolmo. Es un proyecto de enorme dificultad. Trabajé en la obra durante dos meses y finalmente me rendí, no podía hacer la adaptación y así se lo escribí a Bergman. Tres días después, tras muchas reflexiones, me puse nuevamente a la tarea y vi que era posible. Voy a ser estrictamente fiel al original de Kafka, porque creo que es la única manera de con-

vertir en teatro una obra tan compleja.

—Bergman ha dirigido algunas de tus obras. ¿Confías en él como director?

—Bergman y yo somos totalmente distintos. Nuestra concepción del mundo es diferente. Pero Bergman tiene algo que yo admiro enormemente en toda actividad artística: su gran profesionalidad, entendida como seriedad y rigor en el trabajo, unida a su amplio conocimiento. Su puesta en escena de «La Indagación» fue realmente espléndida.

—Pero la escenografía era de tu mujer.

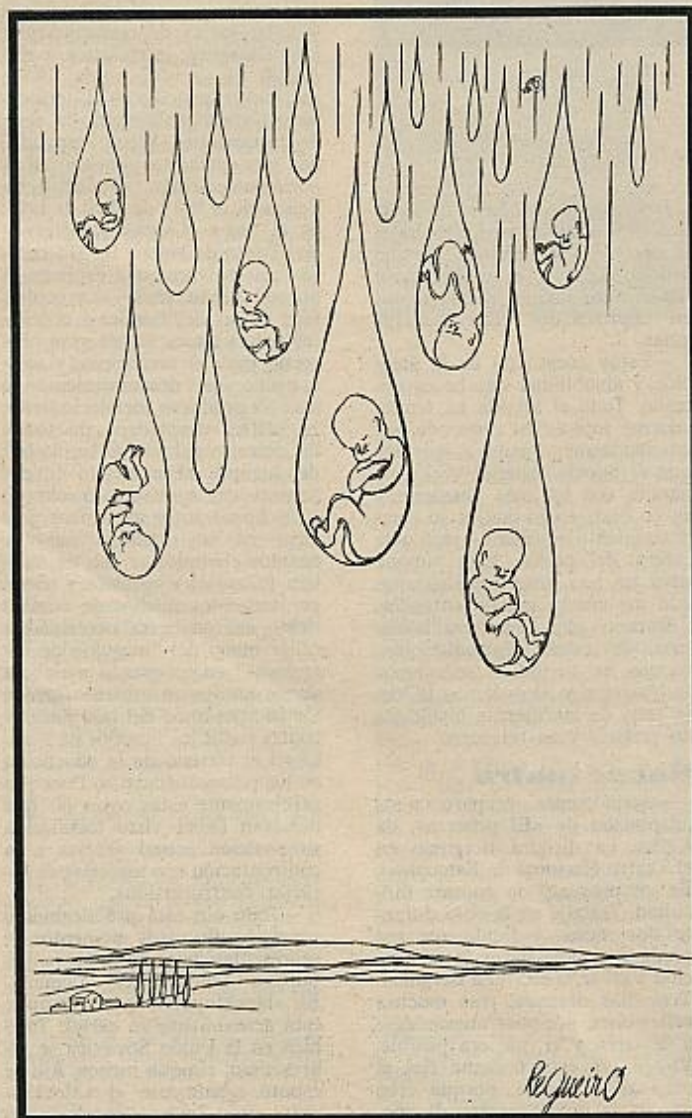
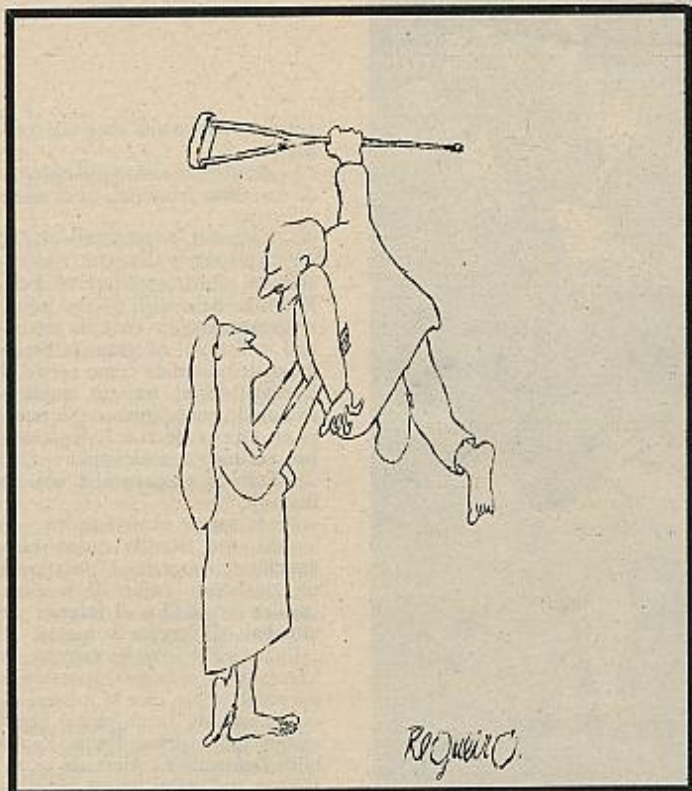
Peter sonríe abiertamente.

—Sí, fue Gunilla quien hizo aquella escenografía. Consistía en un gigantesco cajón de madera casi en bruto. En el interior se situaban las gradas y mesas.

Cuando Peter Weiss estrenó su «Trotzky en el exilio», aportación personal, según dice él mismo, al centenario de Lenin, hubo reacciones muy agrias. En la República Democrática Alemana se retiraron sus obras de los repertorios. En la Unión Soviética se interrumpieron sus traducciones y hubo cartas de recriminación. Lew Giusburg, introductor y traductor de su obra en la URSS, escribió un artículo en «Literaturnaya Gazeta» calificando la obra de antisoviética. Weiss respondió con una carta que apareció en el periódico alemán «Süddeutsche Zeitung», el 18-19 de abril de 1970, en el suco «Dagens Nyheter» y en «Punto de vista». De allí recojo estas palabras que explican el porqué de su obra: «La ocultación de las debilidades y conflictos nunca puede ser de gran provecho para el socialismo, y solamente su descubrimiento y análisis producen fortalecimiento. La crítica despiadada de todos los defectos del propio bando fue de siempre el principio fundamental del movimiento obrero (...). Como autor cuya obra persigue en su totalidad mostrar cuantos ejemplos se den de mentira, injusticia y opresión y tratar por todos los medios de combatirlos, esa supuesta necesidad a echar mano del «lenguaje de los esclavos» en un estado socialista se me antoja un escarnio contra los fundamentos del marxismo y contra todos los intentos de avance en el terreno de la educación en los países socialistas. Pues son precisamente estas cosas las que debieran haber visto fortalecida su posición actual gracias a la confrontación con materias de carácter controvertido».

—Todo eso está prácticamente superado. En estos momentos se representan mis obras en la República Democrática Alemana. El «Mockinpott», por ejemplo, está actualmente en cartel. También en la Unión Soviética se representan, aunque menos. Allí se montó igualmente el «Mockinpott» en el Teatro Dramático, en

LA SEMANA ESPAÑOLA
DE PETER WEISS



una puesta en escena de Liubimov. En cuanto a «Trotsky en el exilio», la he retirado de todos los teatros, porque no estoy de acuerdo con mi obra. Es un asunto muy complejo que precisa análisis rigurosos. Tendría que modificarla nuevamente para que volviera a representarse. El tema me sigue preocupando igual que antes y considero fundamental tratarlo. Pero debo profundizar en el análisis.

Entre burlas y veras le cuento a Peter que hace unas semanas corregía la traducción de sus intervenciones en los «Brecht-Diálogo 1968». Le pregunto su opinión sobre el montaje que hizo el Berliner de su «Discurso sobre el Vietnam» en 1969, dirigido por Ruth Berghaus con escenografía de Andreas Reinhardt.

—No me gustó mucho el espectáculo del Berliner. Había cosas que estaban bien, pero eso era todo. Era mucho mejor la puesta en escena de Rostok. Respecto a los «Diálogos» de mil novecientos sesenta y ocho, es cierto que fueron muy importantes. La comunicación de Wekwerth fue muy importante, pero representaba la cima de lo brechtiano. ¿Cómo seguir después?

Vamos al Museo Románico y al Museo Picasso. Peter está radiante, y su talante pictórico de hace algunos años vuelve a surgir. Una vez más, lo que admira de Picasso es el rigor, el trabajo escrupuloso, los años de aprendizaje. Los dibujos de la primera época, el precioso cuadro naturalista «Ciencia y caridad», son una lección sobre el pintor que iba a surgir después.

El teatro como servicio público

Otra vez la calle. Ahora en el cruce de la Vía Layetana con Aragón, el Teatro Capsa. Peter ha insistido en ver a los Joglars y su «Mary d'Ous». Tiene auténtico interés por el espectáculo.

—Me gusta el teatro sin texto, como hace Peter Brook, por ejemplo. Yo no puedo hacerlo porque quiero y me preocupa mostrar la contradicción, lo dialéctico.

Inmediatamente comienza el acoso de la «tele», los fotógrafos, los periodistas y su negativa a responder a ninguna pregunta.

A Peter le gustó mucho «Mary d'Ous». Durante más de una hora estuvo hablando con Albert Boadella y los actores. Le interesaba saber el método de creación y trabajo de Els Joglars, sus formas de financiación, etcétera. Paco subraya su pregunta con cifras.

—Para una decena de teatros independientes hay en Suecia el equivalente a cuarenta millones de pesetas de subvención. De to-

dos modos, eso son los decimales del presupuesto teatral, que es gigantesco. Prácticamente todo el terreno que merece considerarse como tal está sostenido por la financiación pública y no se basa en el beneficio.

Boadella relata brevemente las dificultades enormes para conseguir un sueldo mínimamente digno para los componentes del equipo. Yo estoy en el centro de esta conversación y veo cómo Peter Weiss conversa entusiasmado con una joven compañía, altamente profesional, cuya cualificación —lo he dicho alguna vez— no reside en el tamaño de sus letras en los carteles u otros subterfugios que rodean la venta de carne de actor, sino en su exclusivo trabajo escénico.

Paseamos de nuevo. Peter nos dice:

—Ahora, tranquilos, respondería a cualquier pregunta de los periodistas. Les hablaría de las subvenciones teatrales, de los programas de financiación teatral, de la creación escénica...

Peter Weiss ha comprendido. El problema de nuestro teatro antes que estético es de infraestructura. Hay que liberar al teatro de sus ataduras estrictamente mercantiles, de su ley exclusiva del beneficio, de sus intermediarios y parásitos. Convertirlo en un bien de cultura y en un servicio público no para engrosar las fortunas de unos pocos, sino para disfrute del pueblo español.

Paco interviene:

—Recuerdo que en Suecia hubo una gran discusión sobre el tema de las subvenciones. Olof Palme, el primer ministro, lo resumió diciendo que se discutiese cómo dar las subvenciones, pero que en todo caso quedase garantizada la libertad de creación y de crítica. De este modo, el gobierno socialdemócrata paga a los grupos que hacen su crítica desde la izquierda.

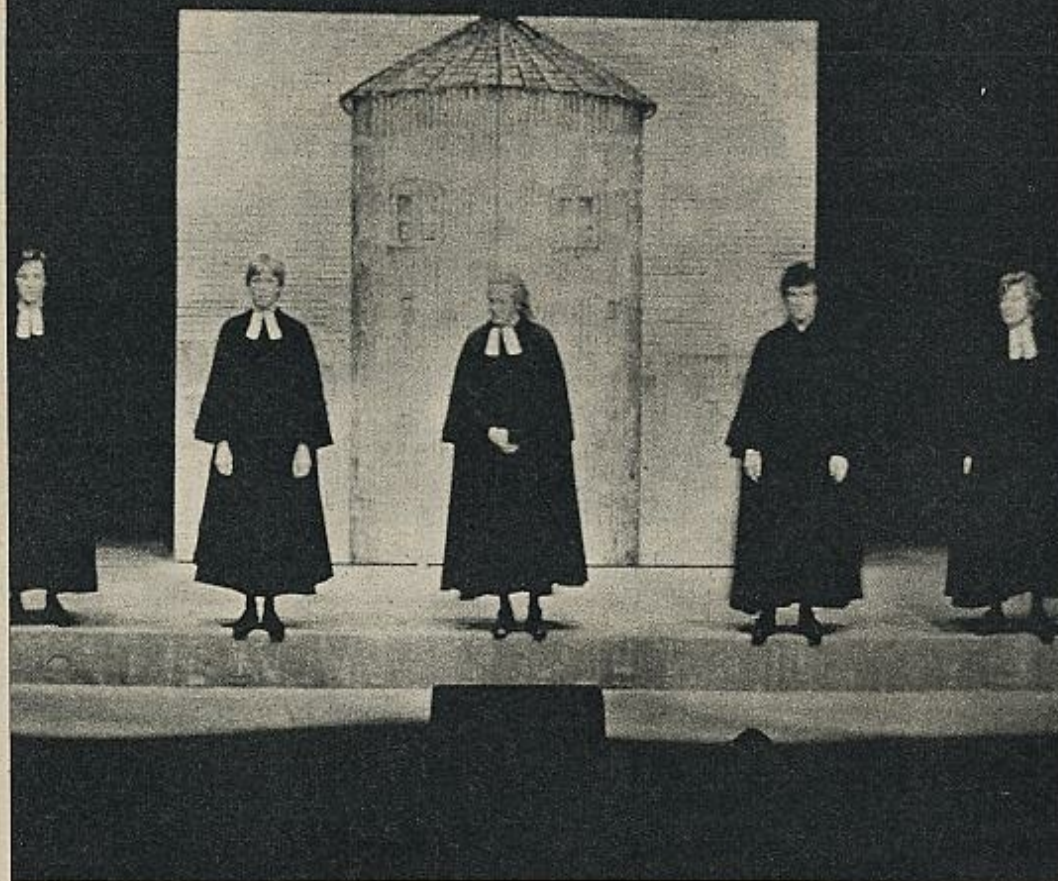
—¿Por qué eres sueco, Peter?

—Eso es casi un accidente. Fui ciudadano checoslovaco. Viví en Alemania hasta mil novecientos treinta y cuatro. Pasé después a Inglaterra y finalmente a Suecia. Hubiera podido ser italiano u holandés... Sería ciudadano de cualquier país en el que pudiera, como ahora, trabajar en libertad.

La responsabilidad del escritor

Nos encontramos en el hotel. Hablamos del «Mockinpott» que una compañía madrileña piensa montar en breve. Para mí, la obra —le digo— es una parodia de la gran tragedia alemana de Hebel o Schiller. Convierte lo trágico en grotesco, pero eludiendo totalmente lo ridículo.

—Efectivamente, eso es cierto.



«Hölderlin», de Weiss, en el Teatro Nacional Suco. Puesta en escena de Luis Göran Carlsson, escenografía de Gunilla Palmsterna Weiss. En el escenario, los jóvenes Hegel, Goethe, Schlegel, Fichte y Hölderlin.

Hay parodia y grotesco en el «Mockinpott», pero no ridículo. Sé que es uno de mis textos con lenguaje más difícil de traducir a otro idioma. Lo más importante es el ritmo de la lengua: bum-bum-bum, que martillea (Peter lo subraya con gestos). Lo accidental de este texto es la rima, lo fundamental la versificación rítmica. Estoy muy preocupado con esta obra a causa de esto. Si no se consigue el tono del original puede quedar totalmente desvirtuada.

Peter Weiss como escritor es un estilista. La crítica alemana lo ha comparado con Brecht también en esto. En su última obra, «Hölderlin», su investigación sobre el lenguaje de cada uno de los personajes ha sorprendido a los propios filólogos.

«Hölderlin» es en principio la biografía del poeta, pero ante todo el estudio de las posiciones de un intelectual frente a la sociedad. La obra ha sido montada en Estocolmo por Lars Göran Carlsson en colaboración con Weiss, con una espléndida escenografía de Gunilla. En la República Federal Alemana la han estrenado en catorce teatros al mismo tiempo. También se representa en la República Democrática Alemana.

—Con «Hölderlin» he abandonado el teatro documental y vuelto a la línea del «Marat-Sade». He querido tratar un gran tema histórico, político y contradictorio. La obra, de enorme densidad, puede resumirse en tres momentos fundamentales. En el primero,

un grupo de jóvenes intelectuales que se llaman Hegel, Fichte, Goethe y Hölderlin, influenciados por las ideas de la Revolución Francesa, comprenden la necesidad de un profundo cambio social. En el segundo momento, los tres primeros han abandonado sus ideas de transformación por las del reformismo. En cierto modo, Hegel, Fichte y Goethe han sido engullidos por la sociedad que querían transformar. Sólo Hölderlin no cede en su postura, y la sociedad lo tacha de loco y lo encierra en una torre durante casi treinta años, hasta su muerte. En el tercero, el joven Karl Marx va a visitar a Hölderlin en su encierro. Es el instante de paso de la rebelión idealista a la revolución científica.

«Ya estoy cansado de mis problemas personales —dirá Peter—, la primera parte de mi novelística terminó ya con la investigación de estos problemas, de los que me liberé. Ahora, basado en un materialismo histórico, pienso que las cuestiones que se realizan en momentos históricos fundamentales enriquecen las posibilidades de estudio de conflictos políticos... Un escritor, fundamentalmente, debe ser honesto, limpio, consecuente con su propia convicción.

El problema de la responsabilidad del intelectual en el proceso de transformación social, puede y debe analizarse en abstracto, pero vincularse a lo concreto de su propia práctica profesional y de ciudadano. Peter Weiss lo plantea en su obra y lo refrenda

con su acción. Ahí debe situarse el intercambio enriquecedor entre política y teatro. Así debemos entender al dramaturgo y novelista visitando la República Democrática de Vietnam del Norte para recoger testimonios y pruebas que presentar en el Tribunal Russell. Su comportamiento es un mazazo contra los TUIS, aquellos intelectuales a los que Brecht definía como encargados de justificar la explotación, la injusticia y la persecución. Quienes conocedores de la verdad se dedican, a cambio de unas monedas, a lavar la cara a los sojuzgadores de los pueblos.

—Las gentes de El Galpon, el estupendo teatro de Montevideo, representaban «El canto del fantoche lusitano». Al llegar las elecciones me dijeron que aunque yo había escrito la obra para descubrir las causas y métodos del colonialismo portugués, ellos querían utilizarla en la campaña electoral del Frente Amplio uruguayo y la candidatura del general Seregni, hoy preso. Querían transponer el hecho colonial a su propio país. Ese día comprendí una nueva dimensión del teatro y entendí más profundamente la responsabilidad, mi responsabilidad si prefieres, como escritor.

Anochece en las Ramblas, y los árboles despuntan de hojas en esta incipiente y húmeda primavera mediterránea. Todavía hablaremos de teatro y de política, de España y de Europa, del socialismo y de la paz, de Cuba y del imperialismo. Ya se encienden las primeras luces. ■ J. A. H.

Alianza Universidad

59, 60 61. Steven Kunciman
Historia de las Cruzadas, I, II, III
180 ptas. 220 ptas. 260 ptas.

62. Albert Einstein, Adolf
Grünbaum, A. S. Eddington y otros
La teoría de la relatividad
Selección de L. Pearce Williams
184 págs., 140 ptas.

63. Juan Díaz del Moral
Historia de las agitaciones
campesinas andaluzas
(edición íntegra)
518 págs., 280 ptas.

64. Alfredo Deaño
Introducción a la lógica formal
200 págs., 160 ptas.

65. Karl Dietrich Bracher
La dictadura alemana, I
392 págs., 260 ptas.

66. Karl Dietrich Bracher
La dictadura alemana, II
336 págs., 240 ptas.

67. Lucy Mair
Introducción a la antropología social
304 págs., 200 ptas.

71. N. Chomsky, S. Toulmin,
J. Watkins y otros
La explicación en las ciencias de la
conducta
Selección de R. Borger y F. Cioffi
384 págs., 260 ptas.

72. Jagjit Singh
Teorías de la cosmología moderna
416 págs., 280 ptas.

73. Richard S. Rudner
Filosofía de la Ciencia Social
184 págs., 140 ptas.

Alianza Editorial