



El trabajo de José Luis Gómez, que pasó en Alemania varios años, en el "Arturo Ui" merecería ser examinado con detalle, por lo que contiene de sostenida violentación del naturalismo y a su vez de estudio del histrionismo hitleriano.

TRES DRAMAS SOBRE LA LIBERTAD

ENTRE las obras no españolas estrenadas en esta temporada, tres de ellas coinciden en plantear, desde muy diverso ángulo, el tema de la libertad. Me refiero concretamente al "Arturo Ui" de Brecht, al "Equus" de Peter Shaffer y a "Hair", comedia musical americana de varios autores. Es posible que, en última instancia, el gran teatro contenga siempre un debate sobre concepto, a la vez tan ambiguo e impreciso, cuya merma constituye —a cualquier nivel— la materia dramática por excelencia. En todo caso, en las obras citadas el tema de la libertad constituye no ya una derivación tangencial, sino su médula. Lo que nos permite, al contemplarlas en un mismo artículo, enfrentarnos con tres interpretaciones distintas del mismo concepto, sujeta cada una de ellas a sus específicos supuestos ideológicos y a su correspondiente coyuntura histórica.

Tampoco hay que olvidar otro dato importante: el hecho de que las tres obras hayan de ser juzgadas en España y en la temporada

75-76. He tenido la suerte de ver "La resistible ascensión de Arturo Ui" al Berliner Ensemble hace muchos años; "Equus", con dirección de John Dexter y Anthony Perkins en el personaje de psiquiatra, hace unos meses en Nueva York, y el "Hair" de Londres a raíz de su estreno en Inglaterra. Pues bien, en todos los casos, más allá de las diferencias formales entre

Adolfo Hitler y el nazismo. Si Brecht no hubiera sido un gran dramaturgo, si sus obras no hubieran planteado una revolución formal y no hubiera buscado en la parábola el modo de trascender la significación inmediata del texto, bien podría haberse dicho de "Arturo Ui" que era una obra de circunstancias, asentada en referencias demasiado concretas para au-

José Monleón

aquellas puestas en escena y las que han recibido en España, las obras tenían una significación distinta a la que tienen entre nosotros, tanto si nos atenemos al paso del tiempo como al contexto histórico-social en que se enmarcaron y ahora se enmarcan.

"La resistible ascensión de Arturo Ui"

La pieza se inscribe de lleno en el teatro que Brecht escribió contra

garle una larga supervivencia dramática. Sin embargo, vista hoy la obra, está muy claro que "Arturo Ui" es bastante más que un "teatro de circunstancias", al mismo tiempo que no deja de gravitar, en la referencia anecdótica y en el tono político de la farsa, una línea que, desaparecido Hitler, resulta a veces bastante esquemática. Porque, en definitiva, aunque la relación capitalismo-nazismo que Brecht nos explica sea una realidad histórica incuestionable, el mundo ha

conocido muchos "protectores" sangrientos cuya génesis no ha sido exactamente igual.

Llegados a este punto, me parece que la obra abarca, cuanto menos, dos niveles de significación: uno, específico, concretísimo, referido a la lucha contra el nazismo alemán y sus afines; otro, más amplio, que abarca el debate de todas las alianzas que conducen a una política de terror. En Brecht existe una postura ética que le pone a cubierto del maniqueísmo, una independencia última que coloca sus juicios morales en la misma base de su discurso político, de manera —y por eso Brecht es un autor vigente— que, por muy concretos que sean sus personajes y sus anécdotas, subyace siempre una voluntad de debatir racionalmente la historia antes que la de proclamar cualquier adhesión doctrinaria. De ahí, precisamente, los roces que, de vez en cuando, aparecieron en las "relaciones políticas" del autor, acerca de las cuales la reciente edición española de "Tentativas sobre Brecht", de Walter Benjamin, ha aportado un nuevo y valioso testimonio.

Todo esto había que decirlo para clarificar por qué "La resistible ascensión de Arturo Ui" es, además de un alegato contra el nazismo, un debate sobre la libertad. Para el dramaturgo, encuadrado en un proceso histórico, que le había exiliado personalmente de su patria, que había sumido a su pueblo bajo una dictadura que exaltaba el irracionalismo y la violencia, y, en definitiva, había hecho del revanchismo alemán una amenaza y un ejemplo a escala mundial, la lucha contra Adolfo Hitler —y contra las fuerzas económicas que lo habían "sostenido"— era una imperiosa exigencia. Frente a las grandes palabras del nacionalsocialismo, frente a la demagogia de la "sociedad sin partidos", Brecht quería mostrar, en forma satírica y desgarrada, cuáles eran las verdaderas fuerzas interesadas en la maniobra. El paralelo entre la historia alemana y las hazañas de una banda de "gangsters" de Chicago surgía con toda lógica a partir de la imagen que Brecht nos proponía del fascismo: un "clan" que garantizaba la paz, después de haber sido engendrador de la violencia, a cambio del poder absoluto.

La afirmación brechtiana de la libertad se hacía, pues, en el plano de la historia social: la distorsión de los Tribunales de justicia, el temor que coaccionaba la actitud de las asambleas o reuniones, la oratoria hecha de gritos y estímulos emocionales, el irracionalismo y la autocomplacencia de las clases rectoras, la imposibilidad de la crítica, el falso entusiasmo de una "aventura nacional" cuyas

TRES DRAMAS SOBRE LA LIBERTAD

razones últimas descansaban en los intereses económicos de una clase y en la afirmación individual de unos pocos, conformarían, entre otros factores, una realidad histórica contra la que el dramaturgo, en nombre de su maltrecha libertad, que es la maltrecha libertad de todos los alemanes que soportan el nazismo, se alza.

Si la historia concreta de Hitler ha quedado algo lejana, si la distancia confiere cierto esquematismo al que fue un teatro de lucha contra los males inmediatos, las nuevas reflexiones que uno puede hacerse, precisamente en función de esa distancia, prueban que la obra sigue siendo importante. Aunque quizá por haberse desteñido la resonancia de sus datos concretos, el que fuera drama contra el nazismo es hoy —y el cambio de matiz quizá tenga su importancia— un alegato en favor de la libertad y una denuncia de cuantas fuerzas económicas y conductas personales se oponen a su difícil y práctica conquista.

Casi inútil añadir que la representación de "Arturo UI" entrañaba muy arduos problemas escénicos. A estas alturas —y eso prueba hasta qué punto eran escolásticos e irrelevantes muchos de los debates sostenidos en su día acerca de lo que era o no era "teatro épico"— están fuera de lugar el que yo me

pusiera a cotejar las diferencias entre el montaje de este "Arturo UI" y el que vi al Berliner Ensemble, quizá uno de los mejores espectáculos europeos de toda una época. Mucho más ajustado me parece escribir que, en el marco de la realidad teatral española de nuestros días, el trabajo del Teatro de la Plaza —que así se llama la Compañía— es colectivamente admirable y, en algunos aspectos concretos, excelente. La dirección es del alemán Peter Fitz —cuya capacidad quedó ya demostrada en España con un Peter Handke—, pero la colaboración de José Luis Gómez en la puesta en escena me parece evidente, por cuanto, pese a la fidelidad al original —en cuya línea se mueve la difícil y satíricamente ripiosa versión de Camilo José Cela—, aparecen una serie de sutiles e ingeniosas aproximaciones iconográficas entre el "gangster" americano y el chulo madrileño, quizá, de otra parte, porque el lumpen constituya en la práctica el menos nacionalista de los grupos sociales. También el trabajo de José Luis Gómez, que pasó en Alemania varios años, en el Arturo UI merecería ser examinado con detalle, por lo que contiene de sostenida violentación del naturalismo —estamos en la farsa— y, a su vez, de estudio del histrionismo hitleriano. El equilibrio dentro de la exageración sería el resultado no sólo de la propuesta interpretativa de José Luis Gómez, sino de un equipo de actores en el que muchos doblan y triplican papeles, y entre los que destacan Julieta Serrano, Miguel Palenzuela, Fran-

cisco Casares, Antonio Canal, Juan José Otegui y Eusebio Lázaro. Fastidia un poco que el espacio obligue a hacer una referencia al trabajo de los actores en términos tan escuetos y tradicionales. Pero es evidente que un análisis detallado de la puesta en escena nos sumiría en un amplio cuadro de referencias formales ajeno a la línea de este artículo.

"Equus"

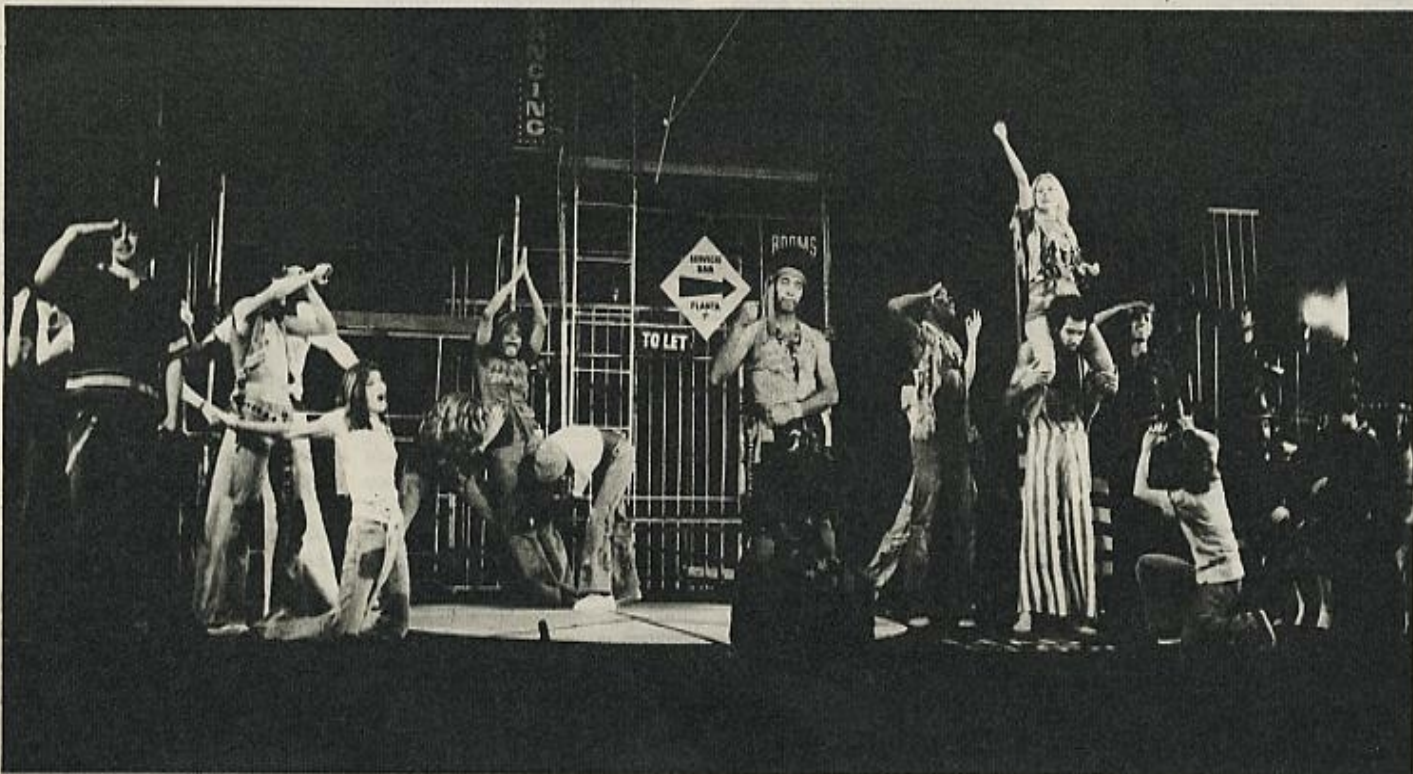
Si "La resistible ascensión de Arturo UI" es una farsa antinazi, a través de la cual se intenta explicar y prevenir el fascismo —invitando al espectador en el epílogo, para mejor subrayar la pretensión "activadora" del dramaturgo, a que se comprometa en la vida real— en tanto que fenómeno social opuesto a la justicia y a la libertad, en "Equus" el planteamiento se hace desde supuestos culturales, ideológicos e históricos totalmente distintos. Pero mejor será que hablemos un poco de "Equus" antes de deducir en qué se asemeja o se opone al texto brechtiano.

Peter Shaffer, inglés, que estuvo en España hace años, cuando González Vergel dirigió su "Ejercicio para cinco dedos", pertenece a ese mundo de seres sexual y sensorialmente rebeldes contra la moral establecida. Forzado, al mismo tiempo, por otro componente de su personalidad a escribir dramas e intentar vivir de ellos, es decir, a "encuadrarse" dentro de la sociedad occidental, no tiene nada de particular que haya llegado a este "Equus", impregnado de autoexi-

gencias confesionales. Más aún: sin esa carga de confianza, de verdad personal, la historia que se cuenta en la obra habría sido, a buen seguro, ridícula.

Descansa la obra en dos personajes, que en realidad son uno solo, y que bien pueden tomarse por las dos enfrentadas conciencias del propio dramaturgo. Uno es el muchacho "anormal", que acaba de cegar a seis caballos por razones que el otro personaje, un psiquiatra, trata de descubrir. La "investigación" establecerá de inmediato una relación "complementaria" entre médico y enfermo: los dos se necesitan y, al mismo tiempo, cada uno contiene la destrucción del otro, en tanto que son la "alternativa", la opción de una sola existencia. El protagonista (Peter Shaffer) tendrá, en última instancia, que elegir entre la "anormalidad" del muchacho o la "normalidad" del psiquiatra.

¿Y de qué "anormalidad" se trata? Yo no tengo muy claro, después de haber visto el comportamiento del público en diversos lugares, si éste entiende en su mayoría de qué va la cuestión. Los amores de un muchacho con un caballo y el erotismo que gira en torno a esa relación son, en el texto de Shaffer, la materia de una parábola. Y bueno es preguntarse hasta dónde el público es consciente de ello, porque si a ese nivel, como confesión ideológica del autor, el drama posee una significación que vale la pena comentar, reducido al tratamiento psicoanalítico de un muchacho con bestialidad sexual, escena de desnudo incluida —que



Si "Arturo UI" es una farsa antinazi en tanto que fenómeno social, "Equus" hace el planteamiento desde un punto de vista cultural.



"Hair" viene a ser trilogía de obras sobre la libertad como expresión de un tiempo históricamente norteamericano, tan positiva en su marco como discutible en la historia europea del "teatro de los grandes éxitos".

en Madrid ha sido, tras incidentes censurales, de "casi desnudo", no pasa de obrita escandalosa y marginal. Estamos, en definitiva, ante la alternativa de ver en "Equus" la historia de un "caso clínico", sin significación referible a la mayoría, o en tomarla por un documento dramático de significación social. Yo me quedo con este segundo término y por ello me permito incluir la obra bajo el epígrafe de un teatro sobre la libertad.

Para Shaffer, la historia de Alan y del caballo es sólo un caso límite, si acaso avalado culturalmente por ciertos antecedentes mitológicos. Lo que él quiere debatir, en realidad, es la idea establecida de "normalidad" y preguntarse —por exigencias de su "otra" personalidad— si no será el término con que la moral establecida reafirma su triunfo represivo sobre el instinto. Es el psiquiatra quien, en un momento dado, con toda nitidez, formula la duda que asalta —y quizá justifica— a Peter Shaffer: "Lo normal es una sonrisa alegre en los ojos de un niño, de acuerdo. Pero también es la mirada muerta en los ojos de millones de adultos. Lo normal es el indispensable y asesino dios de la salud. A la vez nos da la vida y la muerte, y yo soy su sacerdote. Mis instrumentos son muy delicados, y mi compasión es auténtica. Y con auténtica compasión he curado a cientos de niños en esta habitación. Hablando, les he salvado de sus terrores y liberado de la agonía, pero también, inevitablemente, les he ido quitando partes de su propia individualidad.

Aquellas partes que rechaza el dios de lo normal y que, sin embargo, serían sagradas para otros posibles dioses desconocidos y maravillosos".

Desde esta perspectiva, la alegación de "Equus" sería la defensa de una personalidad soterrada por la lógica y la moral social cotidiana. El doctor curaría a su enfermo, le arrebataría sus "sueños infamantes", a cambio de convertirlo en un ser socialmente normal, listo para adaptarse a un juego y a unos relaciones que al dramaturgo —por boca del psiquiatra— le parecen terriblemente antinaturales y rutinarias. El médico, aliado a la moral, puede "curar una pasión", pero jamás podrá crearla.

¿Cuál es, debemos ya preguntarnos, el sentido histórico de esta alegación de Shaffer? La respuesta creo que no puede ser tajante. De un lado, tomada la parábola en su sentido menos anecdótico y referida a la realidad de un mundo instintivo reprimido, que se venga engendrando la frustración individual, la meditación de Shaffer debe ser escuchada con la máxima seriedad, porque quizá muchos están buscando en las soluciones políticas lo que pertenece a otro orden de problemas. Si después de parecer a muchos, al menos durante algún tiempo, la libertad una especie de lujo pequeño burgués que "ya no pertenecía al debate político", hoy se muestra de nuevo indisolublemente ligada a cualquier programa revolucionario —la bandera negra debe vigilar siempre a la bandera roja, me decía el visionario

Jean Genet—, no es exactamente por lo que dice Peter Shaffer, pero sí porque cada vez está más claro que la justicia social llega hasta una determinada raya, más allá de la cual existe otro mundo individual, aunque relacionado con aquélla, cuya armonización parece escapársele a la grosería intelectual de los esquematismos sociológicos. Hasta ahí, el drama de Shaffer me parece, por reivindicar el derecho de ese otro mundo a ser oído y tomado en consideración, estimulante y positivo.

Ahora bien, yo he visto la obra en Nueva York, en un contexto distinto al español, y mis conclusiones fueron otras. Porque en la Norteamérica de hoy no son los instintos lo que se reprimen, sino ciertas manifestaciones de orden social. A dos pasos del teatro donde representaban "Equus" —proclamada por la crítica de Nueva York como la mejor obra del año—, podía uno encontrar muchas expresiones de esa rebeldía instintiva a que alude Shaffer, incluso canalizadas y mercantilizadas. Lo que resultaba, en cambio, difícil era encontrar un espectáculo que debatiera las inmensas contradicciones de la realidad social norteamericana, la vida de sus minorías nacionales, el agobio de los inmigrantes, las relaciones de explotación entre la oligarquía nacional y los países extranjeros, la crisis económica y otras mil cuestiones que conforman la vida del país. Con lo que, en última instancia, la "libertad" solicitada por Shaffer volvía a plantearse de un modo dicotómico,

separada del compromiso social y, en esa medida, tan insuficiente como pudiera ser el olvidar por completo su existencia. Dicho con otras palabras, si la contemplación puramente sociológica del hombre conduce a la aberración de los esquematismos políticos, la propuesta de Shaffer, por antagónica, conducía a la distorsión contraria e igualmente inaceptable. Porque la cuestión no está en saber qué valores deben prevalecer ignorando los restantes, sino en qué valores deben prevalecer a través de su convivencia y su contradicción, de su "posibilidad límite" de ser vividos en sociedad. Al fin y al cabo, la historia de los grandes crímenes, privados o políticos, es la historia de los instintos, y la sociedad no puede, en su nombre, legitimarlos; justamente, y esa es la cuestión, porque se oponen a la misma existencia de la sociedad.

La pregunta, en fin, de Shaffer es demasiado ambigua para poder ser contestada de manera correcta. Porque más que denunciar el carácter represivo de nuestro sistema social o, quizá más profundamente, de los valores de nuestra civilización, lo que hace es presentar, en términos de antagonismo insoluble, las ideas de individuo y sociedad.

"Hair"

Hay manifestaciones teatrales que sufren dolorosamente la separación de su contexto originario. Formulaciones que encuentran en la autenticidad temporal de su nacimiento, en su ajuste a una determinada realidad, la razón primordial de su poética. Ese es el caso de "Hair", estrenado en el "off-off" Broadway en los años del movimiento americano de los sesenta, convertida luego en gran atracción de Broadway, representada más tarde en media Europa y traída ahora a Madrid.

No importa que la música sea interesante, no importa que el espectáculo sea más o menos bonito. Todo eso constituye una traición fundamental a cuanto hizo de "Hair" una expresión social, hecha más para la comunicación de un grupo que para la exhibición profesional ante no importa qué público.

El tema es importante y se entronca, por otra parte, en la historia de la comedia musical norteamericana. Y de eso prefiero hablar más extensamente en otra ocasión. "Hair" viene a esta trilogía de obras "sobre la libertad" como expresión de un tiempo histórico norteamericano, tan positiva en su marco como discutible en la historia europea del "teatro de los grandes éxitos" y los lugares comunes. ■