

Esta tensión —que se corresponde con las tensiones y conflictos inseparables de cualquier sociedad— ha sido en España abortada por decreto durante largos períodos. Y uno de ellos, el último por ahora, vino a caer fulminantemente sobre la obra de Valle, por aquello de que trata de cabrones y de carabineros, y se respira en ella una guasa al respecto, que ciertos estamentos de peso consideraron aquí irrespetuosa. Algún que otro grupo universitario o de cámara, que se le ocurrió poner la obra fue rápidamente liquidado. Llegándose a exigir que el drama se titulara llanamente "Don Friolera" y perdiera, con los cuernos de su nombre original, cuantos párrafos aludieran a la desventura matrimonial de Don Friolera y a su condición de carabnero, que son precisamente los dos materiales básicos en que se asienta la obra. Luego, a través de los años, cada nuevo equipo ministerial, según su "apertura", toleró o prohibió más o menos palabras, hasta que, al fin —tras ganar la batalla en torno al título quizá fundamental de don Ramón, "Luces de bohemia"—, la obra fue autorizada.

Es importante, por lo demás, subrayar la conexión que suele existir entre el inconformismo crítico y el inconformismo estético de tantas obras postergadas o prohibidas. A nuestros censores sólo les ha importado lo que en tales obras se decía, pero al prohibir la libertad con que los autores hablaron se nos ha privado de la correlativa libertad con que estructuraron sus dramas, desalojando así de los escenarios una libertad crítica y una libertad poética, que son igualmente necesarias.

"Los cuernos de Don Friolera" cuenta con un prólogo en el que don Ramón emite un severo y razonado juicio contra el teatro español. En los muñecos del compadre Fidel ve una de las posibles salidas ante la alternativa entre el drama burgués —el drama del honor y de la calculada crueldad— y el populismo representado por las coplas a la muerte de Joselito. Todo esto, dicho en un diálogo, que, por ajeno a la acción específica del drama, nadie debió pensar en su día que pudiera representarse sobre un escenario.



"Los cuernos de Don Friolera", montada por José Tamayo.

Tendríamos luego la versión esquemática de la historia de Don Friolera, contada por el compadre Don Fidel. Después, la representación de la tragedia. Finalmente, el romance de ciego, que la evoca y la exagera... Estructura, bien se ve, que quizá hubiera necesitado para ser aceptada por el público, de no mediar prohibición administrativa ninguna, casi tanto tiempo como han tardado nuestras instituciones rectoras en aceptar las burlas de don Ramón. Pero que, en todo caso, de representarse la obra, hubiera gravitado polémica y positivamente desde el mismo día de tal acontecimiento.

A estas alturas, la obra se ha estrenado sin el menor escándalo ni sorpresa. Conocida de lectura por un amplio sector, reverenciado ya don Ramón, su divertido, sustancioso y preciso texto ha sido aceptado como un ejemplo de modernidad y de frescura. Cuentan en ello numerosos factores. Uno, que la distanciancia, el hecho de que el autor, la puesta en escena y los actores "muestren" la historia dramática, es una exigencia culturalmente ligada a nuestra época, y ello, con independencia de lo que haya dicho al respecto Bertold Brecht, catalizador de esa necesidad. Esta ruptura entre el autor y sus personajes, esta independencia de la materia

dramática, ofrecida ante nosotros como una convención artística, nos da a todos —cuando quien la hace tiene el talento de don Ramón— libertad y nos permite un tipo de juicio intelectual, que se liga sin ninguna compulsión con nuestros humores. "La superación del dolor y de la risa", de que habla don Ramón, se aleja del tradicional concepto de la "tragicomedia" para ser realmente una actitud intelectual "superior", desde la cual —y me guardaré mucho de tomarme en serio la frase valleinclanesca de que así "deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos"— contemplar lucidamente el comportamiento del hombre y los valores e instituciones sociales que lo enmarcan y condicionan. Sin que sea necesario insistir mucho sobre las resonancias que temas como los del honor, el adulterio o el Ejército encuentran en la conciencia y, sobre todo, en el subconsciente colectivo del público español; área esta última sólo abierta a los verdaderos poetas dramáticos.

Para el difícil problema de la escenografía y de la interpretación, dado el carácter ostensible y expresivamente convencional de su estética, la obra ha contado con un apoyo realmente importante en los cuadros de Mari Pepa Estrada, divertidos, imaginativos y significativamente ar-

tificiosos. Delante de tales líneas y colores, Antonio Garisa (Don Friolera), Mary Carmen Ramírez (su mujer, Doña Loreta) y Juan Diego (el barbero marchoso Pachequín, tercero en discordia) han compuesto sin problemas, al frente de un numeroso reparto, un trabajo que quizá ayude a clarificar definitivamente hasta donde los estudiosos valleinclanescos de un período —y sería importante preguntarse si ello no estaría íntimamente determinado por la atmósfera española de los años 40, 50 y 60— se esforzaron en deshumanizar el esperpento, en estilizar al máximo el genio de un escritor que había bebido en el sainete y que buscaba por los caminos de la mejor expresión popular. Punto éste en el que debemos dar su mérito a José Tamayo, el director del montaje.

La localización de la obra en la isla de San Fernando, en las costas de Cádiz, es ya, por parte del gallego don Ramón, un deseo de acogerse a cuanto hay de vitalmente corrosivo y liberal en aquel paisaje. Un paisaje que multiplica la presencia de Andalucía en esta hora teatral madrileña. ■ JOSE MONLEON. Foto: MANUEL MARTINEZ.

"La vida de Galileo Galilei", de Brecht

Escrita su primera versión en 1938 —cuando Brecht se hallaba refugiado en Dinamarca y se planteaba ya la necesidad de alejarse de la cercana y amenazadora Alemania—, modificada ésta para su estreno en los Estados Unidos —exactamente en julio de 1947, bajo la dirección de Joseph Losey, con Charles Laughton de protagonista y en un teatro de Hollywood, lugar en el que por entonces vivía el escritor con la esperanza de trabajar para el cine— y reelaborada en los años 53 a 55 con vistas a su montaje en el Berliner Ensemble, "La vida de Galileo Galilei" es una de las obras más ricas y sugerentes de todo el teatro contemporáneo. Si nos atenemos al pensamiento de Brecht, a su voluntad de hacer del teatro un instrumento de in-

interpretación de la historia y aun de modificación de su curso, y consideramos lo que sucedió en el mundo desde el 38 al 55, llegaremos a la conclusión de que en las alteraciones del texto dramático está reflejado un período fundamental.

Como es bien sabido, en la obra de Brecht hay dos núcleos fundamentales. Uno, apenas afectado por los actuales acontecimientos, sería el enfrentamiento de Galileo con la Iglesia de la época, expresión —dado que el motivo era la rotación de la Tierra alrededor del Sol— del choque entre las concepciones teológica y científica del mundo. El telescopio de Galileo y las Sagradas Escrituras entraban, a juicio de Roma, en un conflicto que era necesario resolver de un modo tajante. La especulación podía seguir elaborando una serie de hipótesis matemáticas, pero la ciencia no podía dar por cierto nada que resultase contrario a la interpretación —a menudo, literal— que los teólogos hacían de las Escrituras. Profundizar en la significación política de este conflicto, mostrar como, más allá de la disputa entre teólogos y científicos —que, poco tiempo atrás, había llevado a la hoguera a un hombre como Giordano Bruno, por sostener una serie de tesis muy parecidas a las que ahora afirmaba Galileo—, la idea de un Universo en el que la tierra deja de ser el centro, entraña la destrucción de una jerarquía social, que va de Dios a la Iglesia, de la Iglesia a las monarquías, de los monarcas a la nobleza, hasta llegar a quienes, según el "orden natural", ocuparán el último y humilde lugar, había sido uno de los objetivos del drama. Para Brecht, el conflicto entre Galileo y la Iglesia sería, pues, el conflicto entre dos épocas. Proceso científico y proceso social se emparejaban, viniendo por tanto a ser la intransigencia de la Iglesia ante la expresión del mundo antiguo, dispuesto a no dejarse abatir, que una simple defensa equivocada de la religión católica.

De este núcleo saltaba Brecht a otro perfectamente ligado a él, pero enclavado ya en los debates de nuestro tiempo. Me refiero a la función de la ciencia en la sociedad y a la traición de los

científicos en el mundo moderno. La bomba de Hiroshima y el caso Openheimer —hechos sucedidos durante los años que separan a la primera de la última versión de "La vida de Galileo Galilei"— habían colocado el tema en primer término. Numerosos científicos, con Einstein en cabeza, se preguntaban qué sentido tenía una investigación que, lejos de contribuir a la felicidad del hombre, contribuía, a través de la alianza con el poder, a crear nuevas formas de destrucción y de sometimiento. El tema, clásico en nuestro tiempo, del desnivel entre el desarrollo de las Ciencias Sociales y el de las Ciencias Físicas, alcanzaba así su más rica enunciación teatral. La idea primera de que la investigación de Galileo ponía en marcha una consecuente transformación y liberación social quedaba en entredicho. El científico, al desvincular sus descubrimientos de los compromisos sociales, al considerar la ciencia un objetivo "en sí misma", habría traicionado al hombre y a la sociedad. Con lo que —y esa era la profunda incidencia de la reflexión sobre la obra— la retracción de Galileo, inicialmente estimada por Brecht como un acto de astucia, como una falsa sumisión pública para seguir trabajando en privado, incluso

como una victoria del gozo de vivir frente a la imagen del heroísmo, se convertía en la primera traición de la ciencia. Galileo pasaba a ser un personaje ambivalente y la relación entre su genio científico y su conducta pública era contemplada bajo una nueva y severa mirada. Por cuanto lo que aquel aportó aparecía desligado de la necesaria ejemplaridad de conducta para conseguir que Ciencia y Ética, Investigación y Compromiso público, aparecieran unidos.

En función de todo este complejo propósito, Brecht estructuró una obra que exige un minucioso desentrañamiento escénico. Si uno analiza, por ejemplo, el diálogo entre el Papa Urbano VIII, propicio —por tratarse él mismo de un hombre con curiosidades científicas— a tolerar las proposiciones de Galileo, y el gran Inquisidor, se descubre una argumentación rigurosamente ordenada. De un lado, a medida que Urbano VIII va revistiéndose de sus ropas y signos papales —en el montaje del Berliner Ensemble lo hacía, significativamente, contemplándose en un gran espejo—, su posición va siendo más intransigente, en tanto prevalecen las "obligaciones de su cargo" sobre su libertad de juicio; del otro, el Gran Inquisidor, consciente de la con-

tradición del Papa, acaba, después de un estratégico rodeo, por imponer la necesidad "política" de que Galileo sea reducido al silencio.

Como éste se podrían citar innumerables ejemplos. Estamos ante una de las obras más laboriosamente escritas de Brecht, cuyo desentrañamiento escénico exige muchas semanas de trabajo, un serio análisis político de sus materiales, una preocupación real por el problema... y un primerísimo equipo de actores y técnicos. Aquí resulta, en cambio, que la versión, de Emilio Romero, ha alterado muchas de las matizaciones originarias, como por ejemplo, la sensorialidad de Galileo, su manera material de acercarse a las personas y a las cosas, que explicarían en parte su concepto de la libertad y su repugnancia ante los inquisidores. Y de la que se deriva lo que Brecht definía como el Gestus. Y resulta, también, que el espectáculo no ha sido presentado por ninguna compañía nacional ni fuertemente subvencionada. José Osuna, el director de escena, aparece a su vez como responsable empresarial de un espectáculo que, amén de sus profundas exigencias artísticas y políticas, solicita un reparto de treinta y tantos actores, figuración, cantantes, músicos y una compleja escenografía. Decir que, en estas condiciones, era imposible presentar un trabajo al nivel de lo que, en otros lugares, ha sido "La vida de Galileo Galilei" es una perogrullada. Tampoco sabría decir si, al margen de un sector relativamente reducido —que conoce la obra de lectura—, no será mejor tener este drama en un escenario madrileño, incluso con las graves limitaciones de su actual montaje, que tener una obra mediocre correctamente hecha. O si, por el contrario, se debía haber supeditado el estreno a la concurrencia de las circunstancias idóneas. No sé. El teatro se produce en una realidad determinada. Y me parece más justo lamentar que de la nuestra haya salido este consecuente "Galileo Galilei" que analizar el esfuerzo —empezando con el director José Osuna y el actor mejicano Ignacio López Tarso— de quienes lo han puesto en pie. ■ JOSE MONLEON. (Foto: M. M.)



"Galileo Galilei", de Bertolt Brecht, en el montaje de Osuna.