

Se generaliza el uso de embellecedores brechtianos

Algunas veces, los hombres de teatro hacen declaraciones públicas que son verdaderamente sorprendentes. Estando como estamos en el terreno del arte, ello debería ser considerado como un signo esperanzador si no fuese que, en ocasiones, pueden inducir a confusión. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la frase de Carlos Lemos, publicada hace poquísimos días en este mismo periódico, según la cual «el teatro se ha mantenido siempre de clase obrera y media». Resulta ahora que Benavente y Paso (por no citar más que un ejemplo y su degradación) han sido aupados por las masas de trabajadores manuales y que las horas extras que éstos han debido —y deben aún— cargar sobre sus espaldas no tenían otro objetivo que poder pagarse una butaca, aunque fuese de gallinero: la confusión a que

se presta la afirmación de Lemos reside, sencillamente, en que toma el pasado por el presente, en que dice «siempre» donde debió decir «antes de la guerra» y «el teatro» donde debió decir «algunos géneros teatrales».

Menos espectaculares pero más confusionarias han sido las declaraciones de Gerardo Malla (T/E, 12-IX-74), publicadas horas antes del estreno, en el teatro Capsa, de su espectáculo «La Murga». Malla, en efecto, se refiere en la citada entrevista a su pronóstico de crear un «distanciamiento a la española». Dicho propósito va acompañado del siguiente razonamiento: «De la misma forma que Brecht utiliza toda una tradición de música de cabaret para hacer un distanciamiento, yo pensé que era necesario hacer un distanciamiento utilizando elementos españoles, en

este caso la Murga». Este razonamiento abre insospechados horizontes, puesto que, introduciendo en los espectáculos una sardana o una jota podrá obtenerse, respectivamente, un distanciamiento a la catalana o un distanciamiento a lo aragonés.

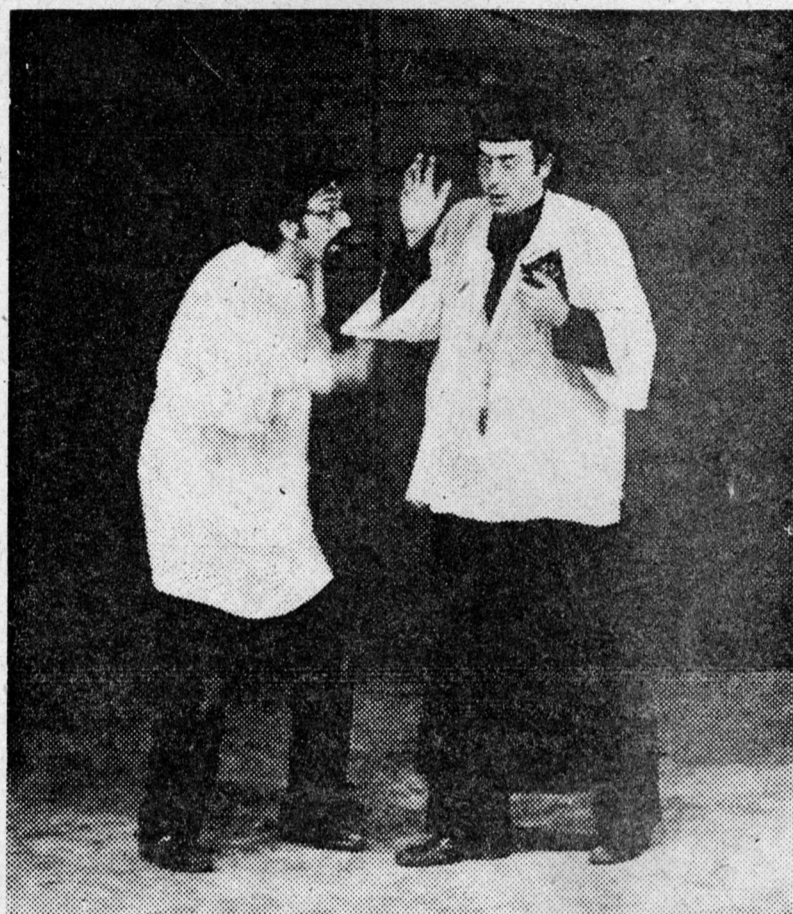
Pero antes de recordar al lector poco habituado al uso de la terminología brechtiana lo que Brecht entiende por efecto de distanciamiento o de extrañamiento, y de comparar este elemental principio dramático con su traducción «española», conviene situar las declaraciones de Malla en su verdadero contexto, que es, según se sabe, un contexto de apertura.

La hora de Frégoli ha sonado

Un contexto aperturista que opera de forma muy distinta en el cine y en el teatro. Mientras que en las pantallas la censura se abre por la tangente del seno, en los escenarios —acaso porque el exhibicionismo directo parece mucho peor que el indirecto y sin duda, también, por la menor cantidad de espectadores que la escena moviliza— se abre la mano de lo político. Así, ante la imposibilidad de importar o de copiar «Hair» o de escandalizar a los públicos con «El concilio del amor» (un texto del italiano Panizza sobre la aparición de la sífilis en un lugar tan insólito como el Vaticano, muy apto para promocionar a jóvenes directores, especialmente argentinos), ante esa imposibilidad, hay que volcarse sobre lo político. Y quien dice político piensa, cómo no, en el padrecito Brecht.

Así, después de un período en el que casi todo el mundo decretó urbi et orbi que Brecht estaba «superado», después de haber barrido al autor de «El pequeño organón» con un par de referencias artaud-grotowskianas, volvemos de nuevo a los viejos amores. Ahora se producen los cambios de chaqueta a una velocidad digna de Frégoli. Hay que obtener, cueste lo que cueste, y aunque lo den gratis, el carnet brechtiano. En esta carrera hay dos tipos de participantes: los que se compran un coche nuevo, y los que apañan el viejo con embellecedores espectaculares.

Para sorpresa y regodeo de propios y de extraños, ahí están, en el primer grupo, Emilio Romero y Ana Diosdado. Romero va a ofrecernos esta temporada su adaptación (y ya sabemos, después del ejemplo de «La muerte de Dantón», qué significa, en manos de Romero, «adaptar») del «Galileo Galilei»; y ahí está la Diosdado «perfeccionando» la «Santa Juana de los mataderos», un texto que, como el anterior, necesita a lo sumo una revisión de lenguaje, dado que las únicas versiones existentes son sudamericanas. Pero no. Nos los van a «adaptar» (es decir, van a cobrar al menos el 50 % de los derechos) unos dramaturgos que, a juzgar por su labor creadora, han ignorado siempre la existencia de Brecht. Ahí está, en fin, el TEI, que se ha movido siempre en la más es-



El farmacéutico y el cura, dos personajes monolíticos de «La Murga», ridiculizados pero no distanciados

tricta línea stanislawsiana en su versión norteamericana, poniendo hoy en escena «Terror y miseria del Tercer Reich».

Leídas sus declaraciones y visto su espectáculo, Gerardo Malla no se sitúa en este grupo, sino en el de los que utilizan únicamente los embellecedores brechtianos, es decir, la terminología. Y más concretamente, el embellecedor «distanciamiento» o «distanciamiento».

Este embellecedor ha tenido, en nuestra historia reciente, un modelo que algunos calificaban de «ortodoxo». Algunos, en efecto, confundieron la distancia con el frío y creyeron que para ser brechtiano bastaba con aconsejar a los actores el envaramiento y la rigidez, y con prohibirles todo gesto espontáneo, toda iniciativa personal. Esta singular visión, que no benefició ni a Brecht ni a los espectadores y menos aún, por supuesto, a los actores, ha sido sustituida hoy por su exacto contrario: el desmadre. Una vieja y divertidísima fórmula, pero que nada tiene que ver con Brecht y su distanciamiento. El método de Malla es extremadamente simple: para que el espectáculo resulte brechtiano, basta con interrumpir de vez en cuando la acción —el argumento— con unas canciones que la ilustren o comenten. Y si reemplazamos las partituras de Kurt Weill por una música de pasadoble, y el instrumental propio de los espectáculos de cabaret alemanes por el instrumental de las charangas peninsulares, no sólo distanciamos,

sino que además distanciamos a la española. Así de sencillo. Tan sencillo como una revista tradicional, en la que el argumento es cortado por los números coreográficos o musicales y en la que los actores interpretan sus papeles con una extraña mezcla de parodia y de naturalismo.

Pero Brecht, en sus escritos teóricos, no creó ninguna técnica. Definió una concepción del teatro que lo modificaba desde su interior, desde lo que hoy, con un término no exento de pedantería, denominaríamos estructura dramática. El efecto de distanciamiento no es un recurso mecánico, externo (como las pancartas o las canciones) sino un procedimiento que consiste «en describir los procesos representados como procesos anómalos» y no como hechos naturales. Distanciar es presentar lo que habitualmente consideramos lógico o normal como, algo que responde a una lógica cuyos orígenes y consecuencias hay que elucidar o comprender, como algo que no cae por su propio peso. Un montaje «distanciado» es aquél que suscita en el espectador la certeza de que lo que parecía inmutable puede ser transformado.

Nada de esto, sin embargo, aparece en «La Murga». Nada de esto aparece en la interpretación, por otra parte muy estimable, de estos actores que parecen haber olvidado que «para distanciar, el actor actúa exactamente como el que describe una cosa para utilizarla de modo correcto», y que sólo la mostración de las contradicciones en que se debate un personaje responde a los presupuestos brechtianos. Todo el montaje de «La Murga», por el contrario, tiende a provocar en el espectador la «identificación» con los personajes «buenos», el rechazo de los «malos» y la piedad hilarante hacia los que se mueven en el terreno intermedio.

Lo peor es que «La Murga» no necesitaba estos embellecedores. Es —en su primera parte— un espectáculo fresco y regocijante, que denuncia, tanto en quienes lo hacen como en quienes lo contemplan, un malestar que años atrás era difícilmente detectable. Es un espectáculo que se halla en las antípodas del brechtianismo y que encuentra precisamente en su capacidad de arrastrar emocionalmente al espectador su gran fuerza inmediata. Por esto son confusionarias las declaraciones de Gerardo Malla. Y alarmante y revelador al mismo tiempo el uso generalizado de embellecedores brechtianos.

Jaume MELENDRES

teatro | eXpres

Telexpres, 24 setiembre 1974

TARTUFE USTED, HAGA EL FAVOR



¿Va en serio eso de que —¡por fin!— vamos a ver «El Tartufo» en Barcelona? Parece que sí, que esta vez sí. Marsillach no podía ser más explícito: «Actualmente no hay ninguna prohibición sobre esta obra, y puedo representarla cuando quiera». Para que luego digan de la apertura.

Pero la noticia, para nosotros, tiene bastante más importancia de lo que puede parecer. Se especula sobre la posibilidad de presentar la obra en el Tivoli, en febrero próximo, rematando así felizmente tantas quimeras sobre el teatro de la calle Caspe.

De modo que para el año próximo, si el tiempo no lo impide, tendremos un Molière «actualizado» y un Tivoli para regodeo de la afición. A mí esta ansia y deleitación por el Tivoli siempre me ha parecido muy romántica y muy poco realista esta es la verdad. En la época Salvat, por ejemplo, se especuló mucho sobre el «rescate» de lo que ya había sido teatro, y que había sucumbido heroicamente ante el celuloide. Por aquellos días se oía decir a algunos directores: «Esta pieza sólo me atrevería a montarla en el Liceo o en el Tivoli», como dando a entender que sin un gran escenario era imposible realizar grandes espectáculos. Claro está que luego llegaron las huestes independientes y demostraron que en la punta de un alfiler —léase garaje, plaza o descampado— también cabía un «gran espectáculo»; sólo se precisaba imaginación.

Ahora parece pues, que Marsillach revive la vieja quimera y quiere el «gran escenario» para su «gran Tartufo». Pero yo, de Marsillach, pondría más empeño en reconsiderar la versión de la pieza, y mucho menos el lugar en donde vaya a ser representada (recuérdese que «Marat-Sade» re-

sistió perfectamente la estrechez de un Poliorama). Por que la versión de Llobet tiene, hoy, a cinco años vista, bastantes peros de inmediata defenestración. Cuando su estreno en el teatro de la Comedia de Madrid, José Monleón dejó caer, dejó deslizarse, en su crítica el siguiente juicio: «...texto cuya única explicitud es la caricatura de un tecnócrata hipócritamente religioso para su lucro»; y lo temible del caso es que ahora, en el Tivoli barcelonés, puede ser cierto aquel último pensamiento de Marsillach que prologa la obra editada por Aymá: «Porque si resulta que.../el único secreto del éxito está en que unos cuantos señores piensen que nos metemos con alguien, pues vaya una triste gracia y un fracaso de trabajo el nuestro».

Y me temo que el pensamiento éste va a tener su papel en la reposición porque ahora, Marsillach, dice: «me gustaba más hacerla —la obra— cuando estaba en la oposición», con lo cual parece que sí, que en algún modo la obra estaba escrita pensando en meterse con alguien.

¿Veremos finalmente en Barcelona las cuitas de Orgón? En cualquier caso sea en el Tivoli o en el Camarote Granados, convendría precisar si el montaje seguirá «herido de muerte por causas ajenas a su voluntad» como dijo Marsillach. Y también convendría precisar si el señor Llobet va a realizar de veras el final que le hubiera gustado, que mucho me temo no es el final «feliz» que Jean-Baptiste Poquelin imaginó para —a su vez— sortear a madame censura.

Porque para ver el «otro» Tartufo, pues francamente sería mejor pasar, como en el dominó.

E. MONEGAL

ACTOS TEATRALES ORGANIZADOS CON MOTIVO DE LAS FIESTAS DE LA MERCED

(con los mejores deseos de Teatro/eXpres)