

LA HERENCIA DE KARL VALENTIN

Algunas revistas europeas dedicadas al espectáculo han reproducido en estos últimos cuatro años breves notas, gacetas e incluso algún tímido artículo sobre la significación de Karl Valentin en el proceso creador brechtiano. Concretamente en otoño de 1971, en el centro franco-italiano de dramaturgia de París se organizó un seminario de práctica dramática en el transcurso del cual suscitó vivo interés la trayectoria de Valentin y también la de su «partner» Liesl Karlstadt, y sobre todo se prodigó la atención en sus films y en sus monólogos, encontrándose enternecedoras similitudes con la ejecutoria de Brecht, con la de Chaplin y con el fenómeno del «absurdismo». Hasta el punto de erigir al pobre Valentin en predecesor, insuflador e inspirador del bueno de Bertolt, y también de todos los vaivenes teatrales nacidos al calor del absurdo.

En definitiva, lo que vinieron a demostrar aquellos señores del seminario franco-italiano, y también los comentarios surgidos después

—éste que escribo, incluido— es la soberana ignorancia que sobre Karl Valentin existe; ignorancia acrecentada por la dispersión de sus trabajos que en el mejor de los casos debería reunificar más un sociólogo folklorista que un hombre de teatro.

Porque en síntesis la trayectoria de Karl Valentin y Liesl Karlstadt se inicia a partir de su fracaso —el fracaso de Karl— como subespecie de «clown» musical. En aquel preciso instante Valentin y Karlstadt reinscriben su comportamiento en el mundo del espectáculo a partir de unos géneros no específicamente delimitados por la crítica —ni por los manuales— pero no menos celebrados por el público, siendo su más cercana aproximación el auge que la época —1911— brindaba al teatro de cabaret, a los «café concert».

De Baviera a Munich, a Zurich, a Viena, y siempre aterrizando en Berlín, hasta la subida del nazismo, que por no querer pactar con fines propagandísticos le obligó a un mudo ostracismo; un ostracismo que



Karl Valentin —izquierda— y Liesl Karlstadt en su sketch «El ensayo de la orquesta»

se prolongó hasta su muerte, en febrero de 1948. Se ha dicho que Valentin no pisó jamás un teatro como espectador, que no leyó un libro, que no tomó café con los camaradas de farándula... Se ha dicho que fue un eterno solitario, junto a su fiel Karlstadt, hundido en su mundo interior, sonámbulo, ajeno a los conflictos espirituales que sus contemporáneos vivían, malhumorado, rechazando ofertas aquí y allá —una de las cuales provenía de Max Reinhardt—, solo atento a sus libretos, a sus monólogos, a su propia creación que mimaba como un enfermizo y paternal creador de seres, fabricante de almas.

De este carácter nació un extraño mundo que en principio divertía, pero que suspendía al espectador en el mágico mundo de un humor nuevo. Un humor que según algunos influyó decisivamente en Brecht, sobre todo en sus obras juveniles, y que significa de algún modo la primera chispa que arrancó la misasma literaria centroeuropea hacia el descrédito de la palabra, hacia la seducción de las concatenaciones absurdas en apariencia, absurdas aún detrás de la apariencia, pero sumamente lúcidas detrás de la aparente absurdidad.

Brecht tomó literalmente este fraseo de la obra de Valentin titulada «El ensayo de la orquesta», para sus intermedios de «Un hombre es un hombre»:

DIRECTOR ORQUESTA — «A propósito ¡qué ven mis ojos! Lleva usted, precisamente, unas gafas desprovistas de cristales».

VALENTIN — «Lo sé, desde hace cinco años».

DIRECTOR ORQUESTA — «¿Y por qué solo usa usted la montura? No tiene sentido».

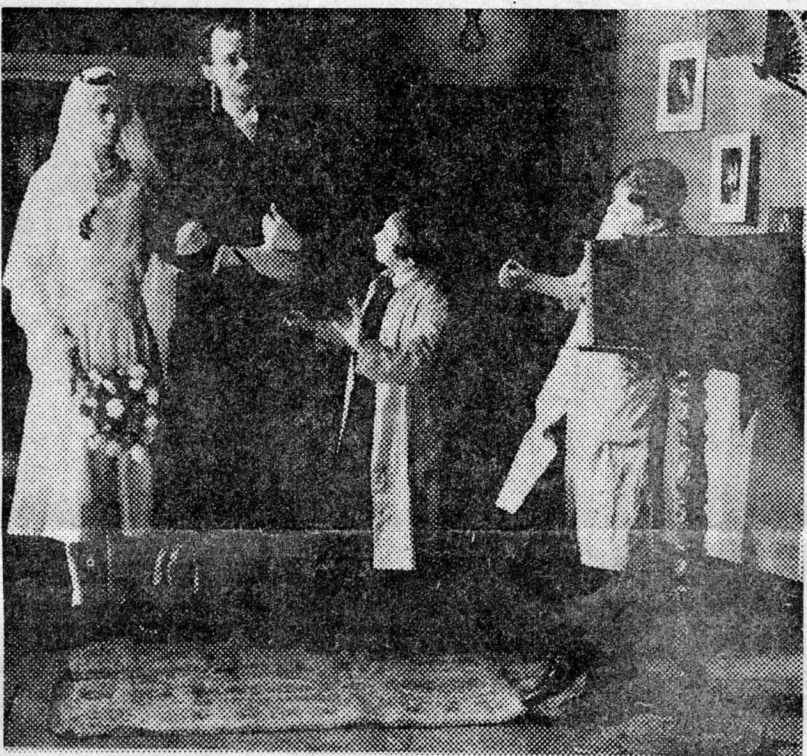
VALENTIN — «¡Qué quiere usted, siempre es mejor eso que nada!»

Karl Valentin sacudió a un buen puñado de ciudadanos bávaros, vieneses, belineses; un puñado de ciudadanos que se acercaron a su nuevo humor con la esperanza de la diversión, y se encontraban divertidos e intrigados a la vez. Alguien ha visto en ello el germen de los Beckett, Adamov y Genet, y de Chaplin —el Chaplin de la palabra, le llamaban— e incluso de los hermanos Marx. La historia necesitará el concurso de un sociólogo folklorista —repito— para delimitar el suceso, expurgando en el alma del pueblo, en las costumbres de aquella mittel-Europa de la entreguerra, por ver de hallar, en el fondo, el humor, prendido, de Karl Valentin.

Ferràn MONEGAL

¿GUERRERO ZAMORA AL TNB?

Parece confirmarse el próximo cese de Esteban Polls como director del TNB, al cabo de dos años de actividad. La noticia no sorprenderá a nadie, seguramente. Si sorprenderá a muchos, en cambio, el nombre de su probable sustituto: nada más y nada menos que Juan Guerrero Zamora. El rumor es ya casi noticia.



Karl Valentin (junto a la máquina) en una escena de su famoso «El fotógrafo». En el centro Liesl Karlstadt

Guía del espectador independiente

GRANOLLERS

● Esta noche, en el Teatro Casino de Granollers, tendrá lugar la segunda representación de la obra de Buchner «Woyzeck», a cargo del grupo TAC y bajo la dirección de Julio Castronuovo. Un texto fundamental que todavía no han «integrado» los escenarios comerciales.

MATARO

● Los días 22 y 23 de marzo, a las 22.15 y a las 18.30 respectivamente, el Grup A-71 presentará en la Sala Casal «La Lliçó» de Ionesco, un espectáculo que ha conocido recientemente en Barcelona un notable éxito.

BARCELONA

● El día 20 a las 22.30 y los días 21 y 22 a las 19.30 y 22.30 el «Teatro de Sordos del Círculo de Bellas Artes» de Tenerife, grupo «Los ambulantes» estrenará en la Sala Villarroel (Villarroel, 87) el espectáculo «La estatua y el perro», cuya dirección y realización corre a cargo de Eduardo Camacho.

● El día 19, a las 19 h., «Els Comediants» ofrecerán en el teatro de l'Aliança del Poble Nou su ya famoso espectáculo infantil «Catacroc», creación colectiva del grupo.

AGENDA PARA EL RECUERDO

● Poca audiencia ha despertado la publicación en Austral de «El cubilete del diablo», obra teatral de Ignacio Agustí que sin duda había de interesar a los especialistas de nuestros papeles diarios. Sepa el lector que se halla publicada en el número 1.563 junto a la narración primeriza «Los surcos».

● En una reciente conversación, Ricard Salvat nos informó de los trabajos de investigación y dramaturgia que sobre la figura y obra de Salvat Papasseit está realizando con sus alumnos de la Universidad. En las tareas colabora Emili Eroles, uno de los hombres que indudablemente mejor conoció al poeta y más amistad tuvo con él. Esperamos que pronto ofrezcan el resultado de sus trabajos.

UNA FALSA «HISTORIA SOCIAL DEL TEATRO»

La experiencia y Amando de Miguel han demostrado que, ahora y aquí, «lo social», como el rey Midas, convierte en oro todo lo que toca. Sólo así se comprende la rara astucia de Ediciones Guadarrama que, sacrificando el rigor a la comercialidad, ha decidido traducir el manual de Margot Berthold «Weltgeschichte des Theaters» (que significa exactamente «Historia universal del teatro») con el pomposo título de «Historia social del teatro» (1). Que no se llamen a engaño ni quienes se sienten atraídos por el término social, ni tampoco aquellos que pudieran dejar de comprar la obra de Berthold asustados por lo que seduce a otros: este libro no tiene nada de «social».

Las sospechas nacen en la mismísima primera página, repleta de lirismo y sentimientos, teñida de atemporalidad. Lejos de aludir a las condiciones materiales de existencia y a la organización económico-social como elementos determinantes —con todas las mediaciones que se quiera— de lo ideológico y, por tanto, de la actividad artística y teatral, Margot Berthold diserta, en su prólogo, sobre las esencias dramáticas, refiriéndose (el subrayado es mío) a «las notas comunes que caracterizan en todos los tiempos el fenómeno teatro», y (hundiéndose en el más abstracto de los psicologismos) a «la fascinación del proceso artístico teatro». Después de estas palabras más propias de los panegíricos que suelen escribirse con motivo del Día Mundial del Teatro que de un libro con pretensiones científicas, Berthold adopta decididamente la retórica mística y nos habla sin vergüenza alguna de «la trasmutación del actor en un ser que está por encima de las leyes de lo cotidiano, que se convierte en medium para un conocimiento de orden superior» (2).

Una vez postulado este carácter mágico del actor, su condición de gurú, ya nada impide a la historiadora afirmar que «las formas primitivas (el subrayado sigue siendo mío) y las formas más elevadas del teatro se distinguen entre sí en una sola cosa: en el número de medios concedidos al actor para que manifieste su mensaje» (3). «Número de medios» que, por otra parte, no significa dinero invertido en el espectáculo, sino, simplemente, «medios escenográficos», omisión hecha de la organización misma del proceso de producción teatral, de la división social del trabajo, de las condiciones que limitan la libertad de expresión, de los valores ideológicos que transmite ese «mensaje», del público a quien se dirige y de una larga serie de factores cuya enumeración sería excesivamente prolija. En una palabra, Margot Berthold viene a decirnos que entre «Sé infiel y no mires a quién» y «La Sémata Trágica» no existe ninguna diferencia, puesto que, aproximadamente, los medios de que dispone el actor en uno y otro espectáculo son similares en cuanto a número.

Después de estas declaraciones «programáticas», lo que sigue ya no constituye ninguna sorpresa. En su «Historia (social) de teatro», en vez de referir a su origen real (económico-social) los elementos artísticos contenidos en un hecho teatral —objetivo de la sociología del arte, según Arnold Hauser (4)—, Margot Berthold se limita a componer un manual de historia del teatro desvinculado, no ya de las estructuras sociales de cada momento, sino incluso, en gran medida, de las coordenadas estrictamente culturales, es decir, sin apenas referencias a la literatura, la pintura, la filosofía y la ciencia contemporáneas. El primer aspecto —el de las estructuras sociales— es liquidado, en el mejor de los casos, con consideraciones tan superficiales y someras como la dedicada al Romanticismo: «Paralelo a todo esto (la aparición de teatros municipales y estatales) corre la creciente comercialización del teatro, que se inicia en las metrópolis europeas y tiende hacia el teatro de primeras figuras. América parece en escena con atractivos contratos». El segundo aspecto —el contexto cultural— es resuelto, también en el caso del Romanticismo, con una rápida alusión a su carácter literario y paneuropeo, lo cual tratándose precisamente del mismo (además de ser el primero en tener clara conciencia de «movimiento») propugnó la unidad profunda de todas las artes (preparando en el terreno teatral la aparición de la figura del director escénico), resulta particularmente grave.

Dejando al margen estas cuestiones, sin duda fundamentales, hay que señalar que la «Historia (social) del teatro» de Margot Berthold es un buen manual, de acuerdo con la concepción tradicional y académica del manual. Es decir, constituye una correcta recopilación sistemática —inventario— de informaciones, cronológicamente organizadas en la mayor parte de los casos. En este sentido, la iniciativa de Guadarrama viene a cubrir un vacío importante, dada la inmensa penuria de manuales teatrales en lengua castellana (y no digamos ya en lengua catalana) donde el estudiante, el profesional y todas las personas interesadas por el teatro y su historia pueden hallar datos con un mínimo de rigor. Es decir, se nos ofrece una masa de informaciones (que en algunos casos creo inéditas entre nosotros) con la que el lector debe enfrentarse sin que ningún hilo conductor, ninguna idea central, le permita comprender su verdadera significación. Prescindiendo de las raíces sociales del teatro, adhiriendo a la vieja idea del «arte informal», Margot Berthold ha renunciado a lo único que permite comprender a posteriori, en palabras de Hauser, «la ley social de que da a las decisiones (artísticas) individuales una dirección unitaria» (en un determinado momento) y revela que «los miembros de un grupo social no tienen apenas conciencia de que su pensamiento está determinado por las condiciones materiales de existencia».

Pero es lástima que sigamos sin una verdadera historia social del teatro, que no sólo sería útil para comprender las bases extrateatrales del pasado. Creo que podría ser, también, de gran utilidad para comprender hasta qué punto todas las prácticas dramáticas de hoy hallan su verdadera significación y su origen real más allá del ámbito estrictamente artístico, desde el «grotowskianismo» al brechtismo. Son muchos todavía los que creen que sus productos artísticos son meramente artísticos, ideológicamente neutros y que no tienen nada que ver con los intereses y las formas de organización económica dominantes.

Quienes persistan en la idea de que el arte no es una esfera autónoma deberán seguir buceando en los textos que van de Marx a Althusser, pasando por Gramsci y por aquella «Historia social de la literatura y del arte» de Hauser que esas mismas Ediciones Guadarrama publicaron, sin adulterar su título, hace ya seis años.

Jaume MELENDRES

(1) Col. «Punto Omega», n.º 177-178. Precio, 150 ptas. cada volumen. El primero de ellos abarca desde «El teatro de los pueblos primitivos» hasta la Edad Media, con cuatro capítulos dedicados al teatro oriental (culturas islámicas, cultura india, China y Japón). El segundo se inicia con el Renacimiento y culmina en un capítulo dedicado al «teatro de los directores», cuyas últimas referencias datan de 1968.

(2) Estas «leyes de lo cotidiano» son, en definitiva, las «leyes sociales», lo cual indica hasta qué punto puede ser calificada de idealista la perspectiva adoptada por la historiadora Margot Berthold. Por otra parte, el carácter enmascarador de frases como ésta queda perfectamente desvelado después de los recientes acontecimientos que han sacudido a la profesión teatral del país y toman un carácter realmente sarcástico.

(3) Resulta obvio que la distinción entre formas «primitivas» y «elevadas» es indefendible desde todos los puntos de vista. Es absolutamente confusoria en la medida en que no se explicitan los criterios que la sustentan, criterios que, por otra parte, nada tienen que ver con lo artístico. En última instancia, las formas que Berthold considera «Primitivas» son las que consumen los públicos «primitivos» (es decir, dominados y «elevadas» las que van dirigidas a las clases dominantes, culturalmente privilegiadas).

(4) Este es también, grosso modo, el punto de vista de Lucien Goldmann en el terreno específico de la novela, cuando afirma que el primer problema de una sociología de la novela es establecer «la relación existente entre la forma novelesca en sí misma y la estructura del medio social en cuyo seno se ha desarrollado». (Ver «Pour une sociologie du roman», Gallimard, 1964, p. 35).