

# Sobre una crítica publicada en otra página

## DESCUBRIR AMERICA SÍ QUE HACE CAMBIAR

Respuesta a una crítica titulada: «DESCUBRIR  
AMERICA NO HACE CAMBIAR»

A pesar de que Jaume Melendres tiene la precaución de no firmar la crítica que hace en «Tele-Expres» del estreno de «Colón» de Peter Hacks por el Teatro Estable de Zaragoza, me dirijo a él como presunto responsable de la misma. El subtítulo, asociado a posteriores apreciaciones sobre el «protagonista», viene ya a poner de manifiesto su incomprensión del sentido de la obra, ya que al parecer para el crítico el problema fundamental es la improductividad del descubrimiento para el propio Colón. Afirmar que este personaje sigue igual después del hecho histórico es negar no sólo su transformación sino las causas de la misma. Cualquier espectador puede observar que el Colón que llega a la corte de Castilla esgrimiendo documentos científicos acaba esgrimiendo la espada. Quien no cambia es precisamente Castilla que halla en el descubrimiento el campo para prolongar su reconquista y esto es algo que resalta claramente el texto de Hacks.

Considero por otra parte obligado aconsejar al crítico en cuestión que preste más atención a lo que se dice en el escenario, puesto que, después de reconocer su desacuerdo con la satisfacción del público, transcribe como primera frase del Preceptor un texto que nosotros no hemos utilizado y que ha sido desautorizado por el propio autor. Sepa el señor Melendres que las palabras que él parece oír, proceden de la versión de 1954 y tienen toda la apariencia por su literalidad de haber llegado a su conocimiento a través de una versión francesa que no se ajusta a ninguno de los dos originales de Hacks. Si su información ha bebido en esa fuente, no es de extrañar su desconcierto ante el texto de 1970 que hemos representado.

Parece deducir el crítico que el Estable de Zaragoza utiliza las máscaras para aquellos personajes que pretenden ridiculizar y el rostro descubierto para aquellos dignos de respeto. (Ignoro por supuesto cuáles sean éstos.) La opinión de que la máscara ridiculiza los personajes demuestra un absoluto desconocimiento de su función real. Nuestro criterio no es tan elemental, ni tan arbitrario. En esta ocasión utilizamos la máscara para aquellos personajes que aparecen como tipificados o no historizados en el sentido brechtiano del término, para aquellos que poseen un carácter más simbólico que individual y que contrastan en consecuencia con los demás. Concretamente el texto del Preceptor es un discurso ideológico. El personaje no habla como tal, sino que se limita a instruir («doziert» en la acotación del original). El actor no recita pues un monólogo, sino que expresa la política de una clase. La máscara le sirve para despersonalizar una actitud y un comportamiento que no es individual, sino que representa los intereses de un grupo social.

Califica el crítico de «artillería pesada» la utilización de la farsa y lo grotesco dentro de una estética brechtiana. No sé de dónde ha podido sacar las bases para una afirmación de ese calibre, cuando se trata de técnicas habituales, legítimas y por supuesto serias, pero en lo que respecta a la obra de Hacks y no sólo al «Colón», creo conocerla lo suficiente para saber que no es

tán en absoluto fuera de lugar. No creo que textos como el de los tres doctores puedan ser susceptibles de un tratamiento severo. En cuanto a la prioridad de la sonrisa sutil sobre la risa abierta, creo que es muy discutible, especialmente cuando se hace un teatro verdaderamente popular como el de Peter Hacks. La sonrisa es más propia de un teatro íntimo y la carcajada de un teatro abierto. Recomiendo al señor Melendres la lectura de un texto de la Dramaturgia de Hamburgo de Lessing que trata sobre lo cómico y del que extraligo para los lectores el siguiente párrafo: «Su verdadera y real utilidad reside en la risa misma, en el ejercicio de nuestra capacidad de percibir lo ridículo, de descubrirlo bajo todo los paliativos del apasionamiento y de la moda, en cualquier mezcla con las peores o las buenas cualidades, de descubrirlo incluso en los rincones de la más solemne seriedad.»

En cuanto al párrafo de la crítica en que se basa el título de la misma, creo que es muy revelador respecto a la idea que tiene su autor sobre la dramaturgia brechtiana. En su opinión el Teatro Estable no ha centrado su trabajo fundamentalmente en el «protagonista» de la obra; «en ese Cristóbal Colón que descubre un nuevo mundo y sigue siendo el mismo o sea, casi nada— antes y después de la aventura». Al parecer echa de menos un final con Colón encarcelado. Ni nuestro montaje, ni tampoco la obra de Hacks, tienen la finalidad de contar las aventuras y desventuras del señor Colón. No hemos montado el espectáculo en función de su protagonismo, ni del de ningún otro personaje, ni tampoco creemos en su protagonismo histórico. Colón no es para nosotros —ni lo ha sido felizmente para nuestros espectadores— ni un héroe ni una víctima. La obra de Hacks no es un drama psicológico. No trata de los problemas personales de D. Cristóbal, sino de algo más prosaico: de economía y de lucha de clases.

Tal vez a Jaume Melendres le preocupe lo que gana o dejara de ganar el señor Colón en su viaje. A nosotros nos importan más los beneficios o las pérdidas que produjo el descubrimiento a Europa, a los pueblos de España o a los habitantes del nuevo continente. No nos importa el acto personal (?) de Colón, sino lo que lo hizo posible y sus consecuencias. No nos importan sus propios intereses sino los intereses que sirvió.

Do puntos de vista tan diferentes que son la base de dos dramaturgias opuestas. Una de ellas es la brechtiana. Elijan ustedes.

Mariano CARIÑENA  
del Teatro Estable de Zaragoza

## ESCOLLOS DEL BRECHTISMO

Debería extenderse mucho más el uso del derecho de respuesta a los comentarios críticos sobre productos artísticos sobre todo si, por encima de innecesarias crispaciones defensivas, se plantean cuestiones teatrales de interés general. Y más todavía cuando quienes las debaten se sitúan dentro de una misma línea dramática —en este caso la brechtiana— porque, entonces, la confrontación puede convertirse en algo más que un mero choque dialéctico, en un ejercicio de esgrima.

Brecht, como todo el mundo sabe, no ha tenido suerte en este lado de los Pirineos. La censura ante todo y, también, las grandes dificultades materiales y artísticas que comporta el montaje de sus textos han impedido una práctica brechtiana en condiciones mínimamente dignas. Sin embargo ha habido «brechts», y tales espectáculos —algunos muy honestos, otros en absoluto— o bien han ignorado la «teoría» sin ningún escrúpulo, o bien han contribuido a crear una imagen falsa, plomiza, «seria», dogmática y severa del autor germano. Los montajes que hoy se realizan en el marco de esta dramaturgia (es el caso del «Colón» del Estable de Zaragoza) no ignoran tales hechos y, en cierto modo, son consecuencia de ellos puesto que intentan colocar de nuevo las cosas en su lugar o, dicho de otro modo, compensan deficiencias y errores anteriores.

Así, frente a la imagen del brechtismo plomizo, algunos hombres de teatro han querido mostrar un brechtismo capaz de hacer reír. Este parecía ser, por ejemplo, el objetivo principal, y fuera de lugar, del «Terror y miseria del III Reich», montado por el TEI. Y éste parece ser también uno de los objetivos de Carriñena. Pero entonces, cuando se quiere hacer reír a toda costa, se corre el riesgo de acuniar principios tan insólitos como el que Carriñena propone en su artículo: «La sonrisa es más propia de un teatro íntimo, y la carcajada de un teatro abierto». He aquí un principio revolucionario porque, caso de ser cierto (lo cual resulta bastante improbable por mucho que se cite a Lessing), deberíamos dejar de considerar «teatro abierto» la mayor parte de las obras del propio Brecht que, en ocasiones, ni siquiera hace sonreír. Pero no valdría la pena detenerse en esta aportación teórica de Carriñena si no fuese reveladora de toda una filosofía ingenua y simplista, que lleva a otras confusiones, teóricas y prácticas, bastante graves. Y, ante todo, a confundir lo que podríamos denominar composición crítica de un personaje con su caricaturización, con su destrucción, con su transformación en un pelele. Y aquí es donde aparece la discrepancia sobre el uso de las máscaras. Ya sé —y Carriñena debería atribuirle al menos este margen de confianza— que la máscara por sí misma no entraña necesariamente ridiculización. Pero esto puede ocurrir en algunos casos, y ocurre en el «Colón» del Estable de Zaragoza: todo depende de cómo sea la máscara y de cómo —con qué otros signos— se use; cuando tiene un diseño grotesco, cuando el personaje es interpretado por una persona del otro sexo —travesti— que, además, cojea cómicamente, tal como hace el preceptor (1), el resultado es una ridiculización superficial, externa de este personaje; poco importa entonces lo que el personaje diga porque el espectador ya sabe que todo será ridículo y despreciable. Ridiculizar externamente a un personaje es reducirlo, solapadamente, al silencio.

Carriñena, en su escrito, defiende el uso de las máscaras no con una sino con dos argumentos al mismo tiempo: llevan máscara, por una parte, los «personajes que aparecen como tipificados o no historizados» (es decir, supongo, los que no han pasado a la Historia con sus nombres y apellidos) y, por otra parte, los que dicen un «texto ideológico» que «expresa la política de una clase»; en este caso, la máscara sirve para «despersonalizar una actitud y un comportamiento que no es individual, sino que representa los intereses de un grupo social». Es una suerte que Carriñena nos lo explique porque viendo el espectáculo resultaba difícil comprenderlo. Y ello por dos razones: el segundo criterio se funda en un grave desconocimiento teórico y el otro no se cumple. En efecto, ¿acaso el de la reina Isabel, el del rey Fernando y el del propio Colón, no son discursos ideológicos? ¿Acaso estos personajes no definen también una política de clase, no defienden intereses de grupo? ¿Por qué sólo lo hacen los intelectuales? ¿Y el banquero? ¿Qué significa, además, un «comportamiento que no es individual» referido al comportamiento de un individuo? Y, en relación con el criterio «personajes no historizados / personajes historizados», ¿por qué no llevan máscara los indios y los soldados que también aparecen «como tipificados»?

Demasiada sutileza —errónea y primaria sutileza— para tan magro resultado: el espectador sólo ve que únicamente llevan máscara el preceptor y los catedráticos de Salamanca (es decir, los intelectuales) y que esta máscara tiende a ridiculizarlos. Un signo escénico, o bien es utilizado con claridad, o bien se elimina.

### El miedo al individuo

Carriñena parece confundir, también, el psicologismo (tendencia a convertir un problema no psicológico en psicológico, íntimo y personal), obvio en montajes como el de «El círculo de tiza caucasiano» del María Guerrero, con el hecho de que los personajes estén dotados de una sólida entidad psicológica. Carriñena, además, parece ignorar que la diferencia entre una dramaturgia aristotélica y una dramaturgia descentralizada no se basa en la presencia / ausencia de un protagonista sino en su distinta función dramática. «Colón» no es, evidentemente, un drama psicológico, pero ello no quiere decir que Colón no tenga una psicología y, mucho menos, que Colón no sea el protagonista. La obra de Hacks no nos habla, por supuesto, de la vida sentimental del señor Colón, ni de sus fantasmas eróticos, ni de sus ingresos pero sí, en cambio, de algunos de sus problemas personales: cómo llevar a cabo su objetivo —científico— y qué repercusiones colectivas entrañan sus actos. A algunos brechtianos, sin embargo, tratar con la debida atención al protagonista les parece reaccionario. ¿Es necesario recordar, sin necesidad de citas eruditas, que todos los grandes textos de B. B. no sólo tienen un protagonista sino que, además, llevan muchas veces —como el de Hacks— su mismo nombre? Lo que separa a la dramaturgia brechtiana de esa otra, innominada, en cuyas filas me coloca Carriñena, es únicamente ésta: el protagonista, en Brecht, pone de manifiesto, a través de sus actos y palabras, sus propias contradicciones, y tales contradicciones no son presentadas como un problema psicológico sino como una consecuencia de las tensiones de clase de la sociedad donde vive; y el hecho de poner a un protagonista en un escenario no significa en absoluto defender una concepción del mundo basada en el «protagonismo histórico» de ciertos individuos. Creo que cuando se utilizan principios teóricos tan simplistas, cuando se dice «no nos importan sus propios intereses (de Colón) sino los intereses que sirvió» (olvidando que el drama reside precisamente en la contradicción entre ambos), cuando se teme tanto al individuo y otro cuanto le atañe es considerado desviacionismo psicológico, teatro burgués, resulta difícil traducir escénicamente la gran riqueza de un texto como el de Peter Hacks. Ocuparse del personaje principal de una obra no significa, desde luego, ni hacer de él un héroe ni presentarlo como una víctima; significa, tan sólo, mostrarlo en toda su complejidad.

El brechtismo sigue siendo un reto.

Jaume MELENDRÉS

(1) Desde luego, el texto de este personaje que yo citaba en mi artículo corresponde a la primera versión de la pieza, escrita en 1954 y titulado «Los inicios de la época india». No es éste un uso falacioso del texto de Hacks, puesto que a pesar de las importantes modificaciones introducidas posteriormente, el discurso del preceptor sigue siendo básicamente el mismo, tanto en lo que refiere a las ideas que expresa como al modo de expresarlas. Se trataba, simplemente, de dar una indicación al lector acerca del nivel de calidad del texto, del tipo de humor (paradojico) utilizado, en 1954 y en 1970, por Peter Hacks, y para ello era mucho más correcto una cita literal que la reproducción aproximada de un texto recitado por un actor que tiende a ridiculizarlo y, por tanto, a hacerlo incomprensible.

## LABICHE Y LOS ESCOLARES

De Eugène Labiche sé muy pocas cosas, para qué nos vamos a engañar. El teatro de Eugène Labiche no ha sido espectáculo de mi época, y las escapadas que uno —modestamente— ha podido hacer a Francia u otros países centroeuropes han servido para constatar que, en efecto, las comedias de Labiche han pasado a mejor vida. Recuerdo vagamente unas reposiciones de «El sombrero de paja de Italia» en París, pero poco más. Y en cierto modo creo que esta actitud contemporánea frente a aquel autor del XIX me parece un tanto injusta. Me parece injusta sobre todo después de visionar el montaje que Melendres ha confeccionado con sus escolares del Instituto del Teatro —alumnos de tercer curso, grupo B, para ser exacto— y paladear el ingenio del académico (porque Labiche entró en la Académie por la puerta grande). Labiche creo que debería mantenerse de alguna forma en esas compañías que se dedican al repertorio, ya que finalmente se ha convertido en algo así como el clásico de los vodeviles, con permiso de Scribe, naturalmente. Philippe Soupault, genio del surrealismo, es autor además de una monografía crítica sobre el

teatro de Eugène Labiche en la que esta valoración «clásica» queda perfectamente clara, porque en cierto modo realizó de 1840 a 1888 —que es aproximadamente el tiempo de su vida que pudo utilizar para sus comedias— la incorporación de la personalidad humana, de los tipos, en el contexto vodevilístico, superando así a Scribe quien sólo se dedicó al puro juego escénico sin profundidad psicológica. Fue durante nuestro siglo cuando el legado de Labiche comenzó a envilecerse, hasta llegar a nuestros días con la palabra vodevil, absolutamente desprestigiada.

Llegué pues al Teatro de l'Institut, de la calle Pera Lastortras, con cierta alegría. La alegría de quien va al encuentro de lo desconocido, por partida doble: teatro y autor. El teatro —me refiero a la sala, su aspecto físico— resultó un hallazgo: buen escenario, buen aforo, sugestivo balcón, pero las butacas me hicieron polvo los riñones. En cuanto al autor y al montaje confieso que algunos pasajes me arrancaron carcajadas; a mí, y al discreto público que medio llenaba la sala. «Ismenia mía», después del desprestigio y manipulación que ha sufrido la palabra «vodevil», se en-

marca como una comedieta costumbrista, más ingenua que mordaz, dedicada a glosar las piruetas de un padre celoso que no atina a comprender el ansia naturalísima de su hija al matrimonio. Como el desarrollo de la trama es de un estatismo feroz, imagino que Melendres habrá tenido que luchar lo suyo para inculcar en sus colegiales la construcción de sus propios personajes. Una construcción farsesca casi, gestual, con la que salir boyante de aquel salón decimonónico.

No voy a meterme con este trabajo de interpretación porque entiendo que se trata de un ejercicio escolar, y no cabe el aplauso o la reprimenda pública. Sólo decir que gracias a los cantables la obra se mantuvo casi sin desfallecer. En conjunto nadie se percató de que la cosa duraba noventa minutos, lo cual es una hazaña: encerrar a cinco colegiales en un salón durante este tiempo es hacer juegos malabares con eso que llamamos ritmo. Pero la desigualdad interpretativa hizo bandear un tanto el barco. Creo que con un par de sustituciones este montaje podría resultar perfectamente ilustrativo y entraría de lleno en esa quimera que algunos aficionados seguimos manteniendo: la confección de un repertorio historicista del teatro para formación de nuestra gente. Una especie de «who is who?» en el mundo del teatro, a partir de ellos mismos, a partir de sus obras. Creo que Labiche quedaría así bastante bien representado.

Ferran MONEGAL

teatro | eXpres