



tablas

La revista cubana de artes escénicas

1/04

tercera época
Vol. LXXIV
enero-marzo



En portada: *Madre Coraje y sus hijos*,

Teatro Estudio.

Foto: Cortesía de Pancho García

Reverso de portada:

Quarteto, Teatro D'Sur.

Fotos: Ramón Pacheco

Reverso de contraportada:

Textos para el teatro, Heiner Müller

Sumario

3 Coincidencias en Villanueva

Lecturas cubanas del teatro alemán

7 La saga insular de Brecht y Müller:
una lectura personal

Vivian Martínez Tabares

12 Evocación de *Galileo Galilei*

Eberto García Abreu

22 Dos temporadas con Brecht

Carlos Celdrán

28 Preludio para *Penthesilea*

Carlos Fariñas

32 Sobre el pobre Bertolt Brecht

Roxana Pineda

35 Diseñando con Brecht, Neher, Otto y Von Appen

Nieves Laferté

57 La Virgen y el Centauro.

Prolegómenos a la vocación espectacular
del teatro alemán

Habey Hechavarría Prado

62 La nieve del techo se derrite.

El círculo de tiza caucásico:

una obra modélica de Brecht

Abel González Melo

69 Dialéctica dramática

Reinaldo Montero

77 En los años noventa

Bertolt Brecht

78 De usos y críticas para evitar traiciones.
Sobre Bertolt Brecht en Heiner Müller

Orestes Sandoval

84 Shakespeare Una diferencia

Heiner Müller

86 Todo lo que necesito es una máquina

Nara Mansur

88 Del bufo a Brecht: *La ópera del mendigo*

Esther Suárez Durán

91 Seguro engaña

Abel González Melo

93 En tablilla

95 Desde San Ignacio 166

En primera persona

96 Reflexiones en voz alta

José Milián

Libreto 64

Fausto comes alive!

Rafael González

Un Fausto más parecido
a nosotros mismos

Omar Valiño

Entretelones:

Pequeño Teatro de La Habana:
quince años

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Yamilé Tabío

Diseño gráfico

Marietta Fernández Martín

Teresita Hernández

Administrador

Hugo Torres Hernández

Relaciones públicas

Ana María Recio

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaria

Maura Hernández

Transporte

Pedro Pablo Romero

Servicios

María Garcés

Servilia Pedroso

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



tablas, la revista cubana de artes escénicas.

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, Cuba.

Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.

Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

tablas aparece cada tres meses.

No se devuelven originales no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: \$ 5.00.

Fotomecánica e impresión: ENPSES-MERCIE GROUP.

ISSN 0864-1374

EDITORIAL

Combinatorias

Cada número de *tablas* sueña un diálogo intenso entre lo interno y lo externo, entre nación y universo. Así sean las especificidades de cada labor, es también la vocación de nuestro sello Ediciones Alarcos, de nuestros eventos y espacios, de toda nuestra obra a fin de cuentas. Pero no siempre lo podemos alcanzar. Causas y azares se combinan en formas infinitas para ratificarlo en ocasiones, para negarlo en otras.

En Cuba vivimos y es poco menos difícil conseguir una mirada general y dinámica, aunque nunca totalizadora, hecha de diferentes voces, sobre su propio devenir. Si se trata, sin embargo, de asomarse al mundo, con su escena múltiple y muchas veces desconocida, la tarea es ardua. Para lo inmediato, necesitamos que un creador nuestro o un crítico amigo se encuentre allí donde se produzca el acontecimiento del cual valga la pena dar testimonio. Para que no se nos escape la reflexión historiográfica o teórica requerimos tiempo, olfato y agallas.

Estos factores y otros han querido combinarse para dar a la luz este número raro, ordinario por planteo y secuencia, extraordinario por contenido y organización.

Coincidencias en Villanueva

COMO CADA ENERO, DESDE HACE ALGÚN TIEMPO, EL AÑO se abre con cierta intensidad para la escena. Se celebran las Jornadas Villanueva en saludo al Día del Teatro Cubano, instituido desde la inauguración del recordado primer Festival de Teatro de La Habana en 1980. Así cada 22 de enero se recuerda la fecha trágica de los famosos sucesos del Villanueva, un edificio teatral que ese día de 1869 fue testigo de la violencia irracional de los voluntarios colonialistas españoles contra los que habían protagonizado desde las tablas, y compartido desde el público, los afanes independentistas de los cubanos, por primera vez expresados desde el teatro, en apoyo a la rebelión de Céspedes en los campos de Manzanillo el 10 de Octubre. Martí dejaría su memoria de ella en recordados versos.

El Premio Nacional de Teatro fue dado a conocer el 6 de enero, y entregado el 22 en la sala Hubert de Blanck. El mismo recayó en dos nombres imprescindibles en cualquier repaso de la escena nacional: Hilda Oates y Héctor Quintero.

A Hilda se la recuerda en innumerables personajes, comenzando por el emblemático María Antonia, de la obra homónima de Eugenio Hernández Espinosa, en ese papel y en otros de la mano de su maestro Roberto Blanco. Para él fueron las primeras palabras de ella y para una Revolución de cuarenta y cinco años, la cual, literalmente en su caso, le permitió a la criada negra, que de niña recogía para comer las viandas que caían de los camiones alrededor del Mercado Único, cumplir su sueño de estudiar actuación teniendo ya más de treinta años. Quintero, amén de actor de amplio espectro y mentor del teatro musical, es sobre todo el autor de numerosas piezas, siempre respaldadas por el fervor del gran público, muchas de ellas con montajes suyos, entre las cuales no pueden dejar de mencionarse *Contigo pan y cebolla* –a la cual se recuerda ahora por los cuarenta años de su estreno–, y la que no puede faltar en ninguna antología de la dramaturgia cubana del siglo xx, *El premio flaco*.

En torno al mismo 22, la Asociación Hermanos Saíz desarrolló acciones por todo el país en barrios y comunidades menos favorecidas con la circulación cultural. Mientras llegaba ese día varios teatros de la capital permanecieron abiertos con puestas que acaban de ser distinguidas con el Premio Villanueva de la Crítica, el cual se entrega puntualmente cada enero



Héctor Quintero

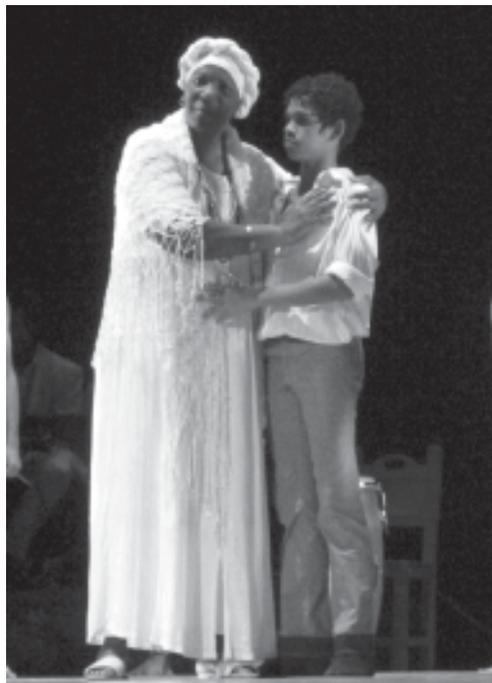
FOTOS: XAVIER CARVAJAL

a los mejores espectáculos del año recién concluido. En la salita Llauradó encontramos *De París, un caballero*, de Irene Borges y José Antonio Alonso (Teatro Buendía), quien también acaba de recibir un premio de actuación en un festival venezolano. Al Noveno Piso del Teatro Nacional volvió a subir *Roberto Zucco*, de Carlos Celdrán (Argos Teatro). Estos galardones, alistados en nuestra sección «En tablilla», se entregaron el 20 del mismo mes en la salita del Museo Nacional de Bellas Artes, donde se estrenara por Teatro Estudio, bajo la dirección de Vicente Revuelta, *El alma buena de Se-Chuán*, de Brecht, a quien en buena parte está dedicado este número.

Por su parte, en El Sótano se presentó *Tibor Galarraga*, el último monólogo escrito y dirigido por Hernández Espinosa, a cuya *María Antonia* también se le rinde homenaje a cuarenta años de su escritura. Tanto Eugenio como Héctor disfrutaron allí mismo de conversatorios en torno a sus obras. En ese mismo espacio del 18 al 20 retornaron las Lecturas Rolando Ferrer, de textos dramáticos inéditos. Como pórtico de esas nuevas piezas, el 17 de enero nuestro sello Ediciones Alarcos presentó en el tradicional Sábado del Libro su más reciente título: *Teatro cubano actual*, la obra premiada (*El zapato sucio* de Amado del Pino), junto a los finalistas de la primera edición del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, a su vez anticipo de los resultados de su



Hilda Oates



segunda edición, que fueron dados a conocer el 22 de enero en el acto por la entrega del Premio Nacional de Teatro y aparecen en detalle en este número.

En Matanzas, Albio Paz, quien presidió el jurado del Piñera, capitaneó la nutrida Segunda Jornada de Teatro Callejero, que se verá reflejada en *tablas* próximamente. En Santa Clara, El Mejunje celebró sus veinte años con su Festival de Pequeño Formato. Y en La Habana y otras provincias se sucedieron funciones y temporadas de varios espectáculos.

Cuando Hilda Oates le dijo a su «señora» en 1959 que dejaba su labor de criada para estudiar actuación, ella le respondió: «Ay, Hilda, ¿pero quién te irá a ver?» No podía suponer que a la vuelta de la esquina Lala Fundora o María Antonia imantarían los escenarios para un público nuevo, el mismo y otro que espera hoy en cualquier espacio o rincón, nada oscuro, de la Isla.



Lecturas cubanas del teatro alemán

LO QUE FUE CONCEBIDO COMO UN DOSSIER

a propósito de la dedicatoria de nuestra Feria del Libro 2004 a Alemania, ha devenido un monográfico único que intitulamos como esta nota de presentación.

A pesar de la vergonzosa retirada oficial de la República Federal Alemana de esa Feria, uno de los puntos culminantes de la campaña anticubana del pasado año, valía la pena continuar el empeño por dos razones. Porque la propia intelectualidad del patio se había adelantado al acontecimiento solicitando mantener tal dedicatoria al diferenciar con madurez entre cultura y representación oficial de ella. Y porque, como señalamos arriba, el cuerpo del dossier comenzó a crecer y a tomar cada vez mayor importancia.

Este consiste en un largo discurso que tiene como centro a dos figuras emblemáticas del teatro alemán: Bertolt Brecht y Heiner Müller, que es como decir la evolución más consecuente, radical e influyente de la pasada centuria en la escena de ese país; país cuya importancia para el teatro mundial por otra parte en los últimos doscientos cincuenta años, digamos, de Lessing a la fecha, es sencillamente invaluable.

De ese «pasado» más «lejano» dan cuenta aquí dos *Faustos* recientes, uno de Reinaldo Montero (remontado por Teatro D'Dos en estos días después de su estreno hace un lustro), reseñado ahora por su reciente aparición en libro, y otro de Rafael González que había permanecido inédito por más de una década hasta el libretto de este número. En tanto, Habey Hechavarría Prado repasa la tradición espectacular alemana y Carlos Fariñas, a quien debíamos el homenaje que con esta misma partitura suya publicada empezamos a saldar, nos regala un pasaje de su música, de la mucha que compuso para el teatro alemán; gesto que agradecemos a su viuda Ela Egozcue. También Nieves Laferté nos ha cedido amablemente varias fotografías y bocetos inéditos en Cuba.

Los restantes trabajos giran en torno a Brecht y a Müller, cosa ineludible si se piensa en la enorme presencia del primero en la escena cubana desde que, con el advenimiento de la Revolución, Vicente Revuelta estrenara con Teatro Estudio *El alma buena de Se-Chuán*. Y en la creciente influencia del segundo en la dramaturgia y la escena planetarias de la despedida del siglo xx.

Aunque ningún título viene mejor al dossier que «Lecturas cubanas del teatro alemán», puesto que se trata en todos los casos precisamente de una visión desde aquí, colocamos al comienzo las reflexiones referidas a la presencia directa de ese teatro sobre nuestros escenarios y luego los trabajos que leen, desde la música, el diseño, la dramaturgia, la creación misma (como es el caso de una zona del teatro de José Milián, o las fotos que en el reverso de portada testimonian el reciente montaje por parte de Pedro Vera con su Teatro D'Sur de *Quarteto*, de Müller), la teoría y la filología... la tradición teatral germana.

Ello explica la ubicación hacia el final del número de sendos textos de Brecht y Müller, hasta donde sabemos inéditos en español. Textos filosóficos, ácidos para con un régimen que, en nombre del socialismo, usurpó en su país la verdadera emancipación del ser humano y que allí estaba destinado a fracasar. Como gozne entre esas páginas, un ensayo de Orestes Sandoval (quien tradujo y facilitó los mencionados inéditos), que explica la presencia de Brecht en Müller, como efectivamente indican los textos de ambos.

tablas se suma, pues, a la celebración de una cultura desde el ángulo que nos corresponde sin pretender por su amplitud abarcar todo lo referente a ella, aunque entre escritura e imágenes señala, al menos, la relevancia del teatro alemán entre nosotros.

Vivian Martínez Tabares

La saga insular de Brecht y Müller, una lectura personal

ENTRE MIS MÁS ANTIGUAS

memorias de lecturas teatrales está *Madre Coraje y sus hijos*, de Brecht, publicada por la colección Teatro Popular de Biblioteca del Pueblo en 1961, una edición modesta que exhibe en su cubierta la foto en blanco y negro de una mujer doblegada por el peso de la carreta que tira. No sé si la actriz de la foto es Helene Weigel—quien haría de su grito mudo de dolor el *gestus* representacional por excelencia—o Teresa Giehse, quien aparece en otra imagen del interior del libro, pero mi ejemplar de la edición de cien mil—pensados en plena efervescencia revolucionaria para llegar a cada rincón de la Isla—, creo que también es mi más antiguo recuerdo de la escena alemana, con el emblemático Berliner Ensemble, y a través de un texto sobre el que volvería una y otra vez en distintas circunstancias.

Las aulas fundacionales de la especialidad de Teatrología en el Instituto Superior de Arte en el segundo lustro de los setenta, y el exaltado estímulo que significaba el contacto con Rine Leal, ensancharían mis motivaciones al adentrarme en el conocimiento del devenir del teatro y en particular de los avatares de la escena cubana. Recuerdo cuando el maestro nos narraba episodios de la historia del teatro con su apasionada elocuencia y refería cómo Schiller, un alma juvenil, aventurera e inquieta, pedía que le ataran a una silla para concentrarse en escribir y no le soltaran bajo ningún concepto, dijera lo que dijera, hasta una hora convenida, o cómo descubrí que el agudo crítico, al reseñar en 1959 el primer Brecht cubano con *El alma buena de Se-Chuán*, asumía los riesgos del debate entre alienación o distancia y entre «enfriamiento» o empleo productivo de la emoción, en aquellos albores, temas cruciales en el proceso de aprendizaje de una propuesta teórica profundamente dialéctica.

Había visto el *Galileo Galilei* que Vicente Revuelta y José Antonio Rodríguez doblaban en el 74, impresionada por su eficacia artística para tratar un tema tan arduo, en el que la acción se movía a nivel interno, y había optado por el ingreso al ISA con una reseña de *La madre*, que el director alemán Ulf Keyn montara con Teatro Estudio, en una puesta en la que Raquel Revuelta y Violeta Casal compartían el rol protagónico de Pelagea Vlásova y la heroína de la Sierra Maestra, que diera su voz al llamado de «Aquí, Radio Rebelde», imponía un curioso vínculo entre la historia del pasado reciente y la épica referida por la ficción. Cinco años después decidí estudiar la impronta de Brecht en la escena cubana. No sé si la azarosa circunstancia de que el polémico poeta de la escena muriera el mismo año en que yo llegaba al mundo tuvo algo que ver para que me interesara de manera especial por su trabajo.

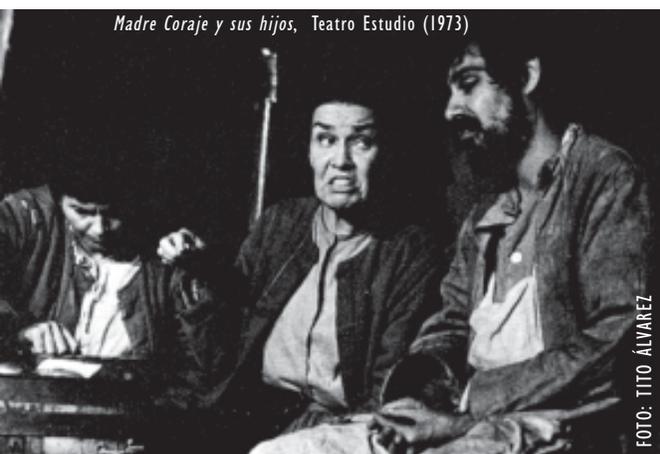
Cuando en 1982 visité la que había sido su casa en Berlín oriental, en la edificación de tres plantas que ocupaba el Centro Brecht, y donde el hogar-museo compartía los pisos con una librería especializada y con las salas de documentación, me impresionó la sencillez de su pequeño dormitorio, con el grabado de Confucio colgado tras la pequeña cama esquinada, y una mesita bajo la ventana, una atmósfera austera que contrastaba con la reluciente loza de diseños azules atesorada por la Weigel, esmerada cocinera, quién sabe si para servirle alguna tarde su gusto queso con frambuesas. Me consternó también la asepsia del lugar donde reposaban los restos de ambos, en el cementerio vecino, justo a pocos pasos de la casa, en un área lateral que el mismo Brecht

FOTO: TITO ÁLVAREZ



Herr Puntilla y su criado Matti, Conjunto Dramático de Oriente (1965)

quizás había observado desde su cuarto, una y otra vez, mientras fabulaba un argumento o refundía una vieja historia: un rectángulo de tierra como una cama, en el que dos piedras –la mayor para él– hacían las veces de almohadas convenientemente separadas. Y en el Berliner, bajo la torre de molino, me sacudió la energía de Eckehard Schall, el actor que había sido su yerno, asumiendo a Herr Puntilla, ebrio y despótico, para diseccionar relaciones de poder y opresión.



Madre Coraje y sus hijos, Teatro Estudio (1973)

FOTO: TITO ÁLVAREZ

De la mimesis a la apropiación y a la creatividad

Al repasar el recorrido de una dramaturgia cuyo descubrimiento y traslado a los escenarios fue el primer ángulo visible de la presencia de Brecht en Cuba, se descubre una presencia azarosa y desconcertante, muy pronto marcada por el afán estéril de querer apresar la esencia de sus postulados teóricos a través de copias al calco de las soluciones escénicas y las imágenes recogidas en los libros modelos de las puestas del Berliner Ensemble –a lo que contribuyeron algunos directores latinoamericanos visitantes, en muchos casos provenientes de estancias previas en el teatro berlinés. La consecuencia más grave fue entender la propuesta de Brecht como la de un teatro frío, monótono y aburrido, desde la comprensión errónea de que el teatro épico y dialéctico, y el empleo de tan llevado y traído *Verfremdung* –cuya traducción como *extrañamiento* y/o *distanciamiento* se sigue discutiendo–, renunciaba a la emoción.

Pero por suerte no todo fue asimilación acrítica ni doctrinaria. Un poco de intuición y otro poco de sabiduría a la hora de leer la nueva forma de enfrentar los conflictos y el comportamiento de los personajes, en relación directa con el contexto socioeconómico y sus implicaciones en el decursar

del mismo, al interpretarlos desde las claves culturales propias y las circunstancias históricas e inmediatas de la realidad cubana, condujeron a inteligentes apropiaciones, a pesar del desconcierto inicial, comentado con elocuencia por el maestro Vicente Revuelta, a propósito del primer montaje, *El alma buena de Se-Chuán*, cuando revelaba: «En ese tiempo yo no tenía la menor noción de lo que era el distanciamiento. No poseíamos un teatro tan realista ni tan verista. Entonces ¿cómo pretender un teatro que reaccionara contra eso?»¹

Tras la etapa de copia, con posturas y resultados diversos, se inició un proceso gradual de aprehensión creadora, con montajes de obras de Brecht que algunos directores, con Vicente a la cabeza, asumieron desde una perspectiva original y propia, y se gestaron también inteligentes versiones a partir de sus textos, que a veces sólo quedaban como un impulso primario. No obstante, algunos seguían aceptando el acercamiento a los títulos de Brecht sólo desde el respeto y la fidelidad, quizás la forma más inocente de disentir de sus planteos. Con razón dijo Heiner Müller, probablemente su más lúcido heredero, que usar a Brecht sin criticarlo era un acto de traición.

Entre contradicciones y aciertos, y en contacto creciente con su teoría, más allá de la operación del tránsito de su obra dramática al lenguaje de la representación, se va sedimentando un conjunto de presupuestos que marcaría definitivamente –en forcejeo paralelo o fundida de manera indisoluble con otras corrientes– el pensamiento de los teatristas cubanos. La difusión más amplia del *Pequeño Organon*,² formulación teórica de la función social de su teatro, en la que Brecht defiende el vínculo indisoluble entre placer y aprendizaje y considera el desencadenamiento de la productividad como aspecto imprescindible para dicha unidad, junto a materiales como «La escena de la calle» o «Lo que puede aprenderse del sistema de Stanislavski», entre otros, vertebran propuestas y discursos en los que se procesa, se aprehende y se fecunda el sustrato dialéctico y raigalmente revolucionario del maestro alemán.

La constitución del Teatro Escambray en 1968, en la zona montañosa del centro de la Isla, fue en sí misma una decisión emparentada con la concepción brechtiana del teatro, por las causas que le dieron origen: la insatisfacción y la necesidad de ruptura con una práctica



escénica que consideraban desfasada de las necesidades y del nivel de desarrollo alcanzado por el público, junto con el propósito de partir de los problemas específicos de la zona en que se insertaban, para acumular experiencia desde la convivencia y la investigación, en la búsqueda de un nuevo público y confiando en incidir de algún modo en la realidad.

Mucho más incisivo que el montaje de una versión de *Los fusiles de la madre Carrar*, titulada *Y si fuera así...*, a cargo de Sergio Corrieri, poco tiempo después de fundado el grupo, en un proceso que aportó elementos nuevos para profundizar en la investigación sociológica que emprenderían y que enriqueció notablemente el conocimiento del lugar, fue el sedimento ético que comportaba el acto mismo de adentrarse en la nueva realidad para encontrar modos artísticos de abordar sus contradicciones.

La concepción del actor no como estrella ni como un simple intérprete, sino vinculado a todos los aspectos teóricos y prácticos, técnicos y organizativos de la creación; inmerso en los procesos de investigación de los problemas de la zona que nutrirían el trabajo creador, era una suerte de interpretación del modelo de lo que Brecht había llamado el «actor de la era científica», el que por medio de la crítica ofrezca la imagen objetiva de una sociedad determinada, en contraposición al reclamo del teatro burgués de la identificación total que lleva al espectador a una trampa. Porque, como afirmaba Brecht: «No es posible mostrar una cosa sin conocerla. El actor, si no se conforma con ser un mono o un loro, deberá poseer la ciencia de las relaciones humanas, y esto prácticamente, experimentalmente, tomando partido en la lucha de clases».

La creación de obras como *La vitrina*, de Albio Paz, que conjugaban la farsa, el empleo

Portadillas de los programas de mano de *El alma buena de Se-Chuán*, Teatro Estudio (1959 y 1966)

de la música campesina y la conflictividad de resonancias inmediatas, conjugaban el placer y la enseñanza, o se valían de estructuras abiertas, oportunas para reflejar los procesos dialécticos. Montajes como *El juicio*, de Gilda Hernández, que innovaba con un paréntesis estructural en el cual la activa e imprescindible participación de los espectadores como jueces y testigos elegidos democráticamente por la comunidad, definía el cauce de la acción dramática, exigían del actor no sólo un depurado entrenamiento técnico en el manejo de la improvisación, sino el conocimiento cabal de la problemática, familiar al público, que se debatía en la escena. La autora de la obra anotó sobre este aspecto: «Si Brecht proponía a los actores *actuar y mirarse actuar*, podemos agregar: *hacer actuar al espectador y mirarse actuar junto a él*».

El modo en que Berta Martínez desde Teatro Estudio incorpora el coro en su montaje de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, como una clase en franca oposición del orden feudal, o la cita inicial del fusilamiento del poeta, por las mismas fuerzas retrógradas que impidieron que el amor de Leonardo y La Novia pudiera consumarse, o la representación del acuerdo entre los padres de ambos para la futura boda entre La Novia y El Novio—dos instrumentos sin nombre propio—, como una abierta transacción comercial que aseguraba los intereses materiales de la familia, y asumía la procreación como perpetuación de una especie animal, revelan una lectura inteligente de ciertas teorías enunciadas por Brecht.

De otro modo, el cabaret neoespressionista y criollo con que Flora Lauten subvierte el acento melodramático en el segundo acto de su puesta de *Lila, la mariposa*, de Rolando Ferrer, para llevar la reflexión sobre la educación sentimental que nuestros padres nos han dado—parafraseando a Piñera—, a un cuestionamiento directo a la sociedad cubana acerca del papel de los jóvenes, formados y urgidos de pasar a la acción, a asumir plenas responsabilidades, en 1985, cuando de frente al público lanzaban preguntas y afirmaciones: «¿qué es un hombre?» y «estamos solos», para debatir el afán de escapar de Marino, el joven protagonista.

Porque poco a poco muchas reminiscencias brechtianas iban siendo un componente más de una vasta enciclopedia marcada por la vocación antropófila de nuestro carácter transculturado. Con la evolución del pensamiento teatral y la aparición y desarrollo de nuevos lenguajes, Brecht se entremezcla con otras influencias que operan en el imaginario teatral latinoamericano y cubano, y no es extraño encontrar su eco tras experiencias deudoras de la exploración en el teatro antropológico u otras, mezcladas en un nuevo discurso que las hace inseparables, lo que



La panadería, Teatro Político Bertolt Brecht (1973)

lo convierte en conocimiento sedimentado y utilizado a veces de manera casi inconsciente, parte viva de un arsenal teórico y práctico asimilado.

Porque si luego de la etapa de contraposición a Stanislavski, se planteó también una polaridad excluyente entre Brecht y Grotowski, o Brecht y el teatro del absurdo, entendido este último como una estéril y peligrosa tendencia estética, de la que sólo podía aprovecharse —con reservas— el sesgo de rebeldía de su vertiente agresiva. No se conocía, seguramente, el proyecto irrealizado de Brecht de escribir una versión de *Esperando a Godot*, que hubiera resuelto de algún modo algo el diálogo del absurdo con la dramaturgia realista.

En 1998, a propósito de su centenario, Vicente Revuelta representa con actores novísimos y como una experiencia única *Café BB*, a partir de textos poco conocidos como *El mendigo o el perro muerto*, poemas y otros fragmentos. Quizás este hecho conmovedor y efímero, que hablaba de graves carencias materiales de la vida afuera, y donde se repartía una modesta bebida en botellas plásticas recicladas que aludían a los buzos que escarban en la basura, era su modo más legítimo de continuar el segundo *Galileo Galilei* de 1985, representado con estudiantes para debatir nociones polares como viejo-joven, maestro-alumno, profesional-aficionado, implicado-descomprometido.

Carlos Celdrán, por su parte, en la sede de Buendía, se había acercado a *Baal* también con nuevos intérpretes egresados de las escuelas de teatro,

mercado en un mundo hasta entonces conducido por la ideología y, desde el punto de vista visual, jugará con referentes de la cultura oriental caros al alemán.

Y ahora mismo, siguiendo su propia línea de búsquedas, José Milián con su Pequeño Teatro, funde dos textos musicales de Brecht: *La ópera de los tres centavos* y *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny* para batallar por un género bastante ausente por mucho tiempo de nuestro panorama, por un cabaret político en el que es fundamental el empeño de conjunto, a la vez que se acercan los textos a contradicciones familiares al hombre y al cubano contemporáneos.

El auditorio habanero de *El alma buena...*, donde predominaban los jóvenes, vibraba con la misma intensidad que la enorme platea del Teatro de la Colina, en París, frente a *El círculo de tiza caucasiense*, de Beno Besson, también animada de una energía juvenil que respondía a cada estímulo lanzado desde el escenario.

En época de recrudescimiento de la desigualdad y la injusticia, mientras el Imperio funda una nueva era de guerras, horror y dominación que reclaman del hombre una postura mucho más que crítica, liberado de dogmas y renovado y reconstruido, Brecht vuelve a dotar al teatro de armas productivas para encarar las agudas contradicciones.

Tras la pista de Müller

Junto al Berliner, en la capital de la desaparecida RDA descubrí a Heiner Müller por medio de dos representaciones de sus piezas de los años sesenta-setenta. *La construcción* y *La batalla* me revelaban a un escritor problemático y nada complaciente. De la segunda, con una estructura en cuadros cerrados, semejante a la de *Terror y miseria del Tercer Reich*, de Brecht, recuerdo unas imágenes impactantes, en las que blanquísimos cuerpos desnudos, tendidos sobre una mesa y refulgentes de luz, metafORIZaban una última cena fatal, evocaban el holocausto y la barbarie contra la especie humana. Y al final, me sacudió el tono de los actores que, desde el proscenio, leían cartas recibidas de espectadores en las que comentaban sus impresiones sobre el montaje, y alguno confesaba sentirse avergonzado de haber nacido en la región del planeta donde se había gestado el fascismo. Una extraña ceremonia exorcista y a la vez singularmente brechtiana convertía la sobremesa en asamblea solemne. Y desde entonces conecté ambos hombres, para siempre.

Luego, el Séptimo Festival Internacional de Teatro de Caracas, en 1988, me revelaría dos visiones del *Hamlet Machine*, de Müller: la del grupo canadiense Carbono 14 y Giles Maheu, que se valía de la danza teatro, personajes simultáneos y mostraba su deuda con Artaud, el Teatro No y Brecht, para golpearlos con la tragicidad de su humanismo. Y la puesta del uruguayo radicado en Venezuela Ugo Ulive, que aportaba su visión autobiográfica del exilio, la inconformidad y la angustia, una mirada que entonces me pareció hermética y ambigua y frente a la cual no logré sentirme involucrada, y que como lo escribí entonces en las páginas de esta misma revista, me costó trece años después un memorioso reproche del director, curiosamente un brechtiano que había montado aquí *El círculo de tiza caucasiense* dentro del ciclo del Teatro Nacional de Cuba, allá por 1961, y analista crítico de la lectura latinoamericana de Brecht.³

Cuando en enero de 1992 Müller visitó La Habana en viaje privado, ya era un icono para la joven generación que revolucionaba la escena. A los nuevos autores y directores, hastiados de una palabra retórica y quizás demasiado literal, les fascinaba la manera fragmentaria de construir su discurso dramático, por parte del equilibrista entre las dos Alemanias, en tanto en su calidad de reconocido autor era representado en distintas latitudes y constantemente entraba y salía de la RDA, y alguna vez confesó ubicarse a sí mismo justo sobre el muro. El estado de desconcierto que mostraban sus personajes servía para canalizar las inquietudes que comenzaban a permear el teatro, anticipado sensor de signos, sobre los cataclismos que viviría el mundo.

Recuerdo el Café Müller de los jóvenes intérpretes de Almacén de los Mundos, su búsqueda de una expresividad sensorial que partía del movimiento y el gesto, también deudor de las imágenes de Pina Bausch, pobladas de lencería femenina y posturas sugerentes. Joel Cano terminaba *Time Ball* con una forma compositiva sorprendente, y como él, muchos encontraban en las páginas de textos de *Medea Material* o *Cuarteto*, que circulaban de mano en mano, un referente capaz de estructurar un relato nuevo y provisorio y de refractar una sensibilidad de época.

Müller llegó al Hotel Habana Libre en plan de vacaciones y, transgresor al fin, acompañado de una bella mujer bastante más joven. Alguien lo descubrió y con el entusiasmo que nos caracteriza, luego del conversatorio informal en la UNEAC, donde habló de su obra y respondió preguntas, armamos lo inesperado. Terminó celebrando una sorpresiva fiesta de cumpleaños en las pequeñas oficinas de la Asociación



Portadilla del programa de mano de *Galileo Galilei*, Teatro Estudio (1974)

de Escritores, feliz de la tropical intromisión en su vida privada, trocando la dureza de sus rasgos angulosos por amables sonrisas a cada saludo, vestido de negro, con sus gafas y creo que con un tabaco.

Héctor Quintero, posiblemente el menos mülleriano de nuestros dramaturgos, le entrevistó y entregó a *La Gaceta...* una vívida urdimbre de diálogos teatrales, amplificó su fugaz presencia y dio a conocer sus ideas sobre la pésima relación entre política y arte que marcó la etapa final de su país, un país que ahora ya no existe. Müller entonces anticipaba sentirse «en la antesala de la tercera guerra mundial», planteaba que teníamos «que escribir de nuevo la historia del socialismo y destacar de esta experiencia todo lo que no resultó bien para que se haga de nuevo de la mejor manera», y defendía, apoyado en una anécdota real de su realidad, una de las funciones más necesarias del arte: permitirle al hombre la libertad de soñar.

Dos años más tarde supimos que se desempeñaba como director del Berliner, en otro relevo de Brecht a que lo llevaría la vida. Repuso textos del maestro, armó recitales y siguió escribiendo. El 30 de diciembre de 1995 mi propio cumpleaños se ensombrecía con la noticia de la muerte del sajón que se negaba obstinadamente a desperdiciar el valor del recuerdo.

NOTAS

- 1 Carlos Espinosa Domínguez: «Ha sido montando a Brecht donde mejor he aprendido el marxismo», entrevista a Vicente Revuelta, en *El Caimán Barbudo*, n. 1, La Habana, 1978.
- 2 La revista *Nuestro Tiempo*, órgano de la Sociedad del mismo nombre, conocida institución de tendencia antimperialista que agrupaba a los artistas e intelectuales de izquierda, y al frente de cuya sección de teatro estaba Vicente Revuelta, había publicado *Breve Organon para el Teatro* (antología), en el número 16 (enero-febrero de 1957).
- 3 Cf. Ugo Ulive: «La soportable levedad de Brecht», *Conjunto* 97-98, La Habana, 1994, pp. 34-45. El valioso examen alterna con algunos tópicos de la vida privada de Brecht, vistos con cinismo y cierto enfoque sensacionalista a partir de elucubraciones descontextualizadoras de John Fuegi.

para Onaidy, Rodolfo y Alberto

EL EJERCICIO APASIONADO DEL MAGISTERIO INSPIRA

muchos de los actos que cotidianamente hacemos. Pueden ser motivaciones sencillas las que animen los encuentros entre *maestros* y *discípulos*. Bastan una buena disposición y una clara necesidad para descubrir el saber precedente, el cual será sometido a múltiples cuestionamientos a partir de los roles que cada quien desempeña en la vida. Circunstancias equivalentes sirvieron de fundamento al proceso investigativo y de creación que, en los primeros meses de 1985, generó la puesta en escena de *Galileo Galilei*, dirigida por Vicente Revuelta con actores de Teatro Estudio y estudiantes del ISA.

Sin duda alguna, el espectáculo presentado en la sala Hubert de Blanck fue, en su momento, un suceso conmovedor para el público y el ambiente teatral de Ciudad de La Habana. De manera muy especial promovió los procedimientos habituales del modo de producción y de las relaciones creativas de Teatro Estudio. La nueva versión de *Galileo*... fue *imperfecta*, aparentemente desordenada, aleatoria y viva.

Evocación de *Galileo Galilei*

Eberto García Abreu



FOTOS: COLABORACIÓN DE FOTOCREART

Galileo Galilei, Teatro Estudio (1985)

La conocida obra de Bertolt Brecht había sido presentada por el grupo el 15 de diciembre de 1974 en una puesta en escena dirigida por Vicente con la colaboración del director alemán Ulf Keyn. El espectáculo se convirtió en un referente obligatorio de *gran teatro*. Sobriedad escénica, inteligencia y profundidad para mostrar la poética brechtiana en la representación, estudiadas y memorables actuaciones, junto a la fuerza que emana de un texto dramático sólidamente estructurado, fueron, entre otras, virtudes insoslayables del primer acercamiento en Cuba a *Galileo*...

De hecho, *aquel Galileo*..., el primero, tuvo diferentes temporadas que facilitaron el tránsito por los personajes de varios actores y la confrontación con espectadores disímiles. A la generación que arribó al teatro cubano en los años ochenta, tanto el espectáculo como la interpretación del personaje central por Vicente o José Antonio Rodríguez, nos llegaron cubiertos por el encanto del mito aún palpitante sobre el escenario del Hubert de Blanck. Un mito referido y ausente, que no veríamos, ni podríamos compartir. *El otro Galileo*... no fue hecho para nosotros y, ante tan incuestionable verdad, por un feliz acierto del azar, no surgió la inminente y socorrida reposición, sino la búsqueda de un *Galileo Galilei* actual, autónomo.

Dicho así, pudiera parecer que todo el proceso fue muy simple e ideal. Bien sabemos que es difícil hallar fértiles condiciones para producir un espectáculo. No olvidemos, los que ya tenemos más tiempo en estos menesteres del teatro, las típicas y reiteradas precariedades de nuestras producciones. Fue precisamente por una coyuntura de programación y de producción que recibió Vicente la encomienda de hacer, otra vez, *Galileo...*, según nos dijo en aquel momento a una parte del grupo de los que con él trabajábamos.

El espectáculo que debía subir a escena –*Historia de un caballo*– no tenía listos su escenografía y su vestuario y, por tanto, era conveniente *trabajar* con una puesta en escena ya probada históricamente, que sí disponía en almacenes de la mayoría de sus requerimientos esenciales de producción y no tenía dificultades para organizar un buen elenco de actores conocedores de la puesta originaria. Aunque no era esta la única variante posible para salvar el *impasse* no deseado en la programación, sí era aquel el tiempo de Vicente para ocupar el escenario con sus propuestas, pues en aquellos años cada director del grupo tenía, o debía tener, períodos de tiempo determinados para hacer sus presentaciones.

Simultáneamente, en esos momentos Vicente era profesor del tercer año de actuación del ISA, trabajaba con los actores del teatro y se había convertido en el *maestro* de un colectivo bien heterogéneo de estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas y profesionales procedentes de varios grupos reunidos bajo el nombre de La Maza, distintivo de una publicación de crítica teatral fundada por cinco estudiantes de Teatología y Dramaturgia, la cual vio la luz de manera artesanal entre 1983 y 1984.

La ocasión era propicia para encauzar una nueva lectura de *Galileo...* Además de las condicionantes personales de Vicente y sus numerosos compañeros de labor, vivíamos tiempos complejos y polémicos en el orden social e intelectual. Importantes discusiones teóricas y formales se producían en los ámbitos culturales y políticos, las cuales generaron notables consecuencias en el proceder de los creadores, particularmente en el campo de las artes visuales. Fue este un período de intensa y trascendental actividad de la plástica cubana revolucionaria, reconocida no sólo a nivel de los procesos de creación desarrollados por los artistas que marcaban los rumbos de la vanguardia creativa, sino también del discurso reflexivo que interactuaba entre los artistas, la crítica especializada, los estudiantes, algunos directivos institucionales y de espacios culturales y los espectadores.

La efervescencia de los ochenta se hizo reconocible a través de la riqueza y la amplitud de los temas y los lenguajes presentados, de la subversión de los valores tradicionales conferidos a los espacios e instituciones culturales y sus periclitadas relaciones con el público y, por ende, de la instauración provocadora y sugestiva de nuevas problemáticas ideológicas, materiales inusuales y ámbitos de presentación no acostumbrados, todo lo cual procuraba abiertamente estimular formas inéditas o poco convencionales de activar las relaciones entre los artistas, las obras y los espectadores.

El bagaje técnico y teórico, el virtuosismo personal, la redimensión de las operaciones del mercado y las demandas explícitamente planteadas respecto a la proyección social del arte, fueron características evidentes en la obra de un grupo notable de los más jóvenes artistas a través de sus abarcadoras y desprejuiciadas miradas sobre aquella (esta) realidad. Miradas y apropiaciones que hallaron cauces en propuestas grupales o individuales de elevada significación creativa.

En ellas, lo *imperecedero* cobró fuerza y valor significativo, situando, generalmente, al procedimiento artesanal subyacente en cada obra, instalación o muestra, en el centro de interés expresivo y analítico de las propuestas o *eventos culturales*. En galerías, calles o espacios abiertos, la exposición de las obras trascendía su propia materialidad buscando nuevas pupilas que se inquietaran o asombraran ante *lo habitual*.

En medio de *rectificaciones* de carácter gubernamental en el terreno socioeconómico, la acción artística asentada en una consolidada y dinámica tradición impugnó otra vez sus moldes de expresión mediante las estrategias creadoras desarrolladas y los procedimientos formativos y pedagógicos de los cuales formaban parte los artistas desde una u otra posición: *maestros o discípulos*. Crear, enseñar y aprender bajo los imperativos históricos de la década de los ochenta, radicalmente transgresora en cuanto a nuestros valores establecidos, no fueron actos repetitivos o acomodaticios cuando se trató de acercamientos comprometidos y auténticos a la verdad y a la imagen reflexiva, dolorosa e inesperada de la realidad y de nosotros mismos.

La poesía, la narrativa y sobre todo la novísima trova, dejaron huellas más perdurables de las interrogantes y afirmaciones de aquellos tiempos. La práctica cultural se volvió hacia sí misma, engrandeciendo los márgenes de sus reflexiones y cuestionamientos críticos, revalorizando nombres y obras sumergidas en el olvido por el paso del tiempo

y por los impropios manejos extra artísticos que tendieron vetos y *parámetros administrativos o políticos*, sobre creadores y producciones diversas. En esos años se trató afanosamente de *poner las cosas en su sitio justo*, expresión de un renovado acto de apertura coherente con la dimensión humanista distintiva de la identidad cultural y social de los cubanos a lo largo y amplio de la Historia. Una Historia que en esas horas se construía bajo los influjos de un orden universal carente del muro berlinés y del otrora floreciente campo socialista, ya devastado y deshecho.

La creación artística, como parte indivisible de la praxis cultural, no podía —no puede nunca— permanecer distante de los cambios que ocurrían en la sociedad. Particularmente el teatro, hecho colectivo y de marcada implicación contextual, recibió el impacto y lo devolvió a los espectadores en metáforas escénicas bien contrastantes. Ante coyunturas «originales» surgieron preguntas y respuestas «originales». Ese fue el signo diferenciador de los proyectos culturales, sociales, pedagógicos y políticos más revolucionarios de los años ochenta. Años difíciles, vitales y abarcadores de trascendentes contradicciones y alumbraamientos en el orden individual y social.

Al mirarse a sí misma, sin propósitos hedonísticos reductores, la cultura sugirió pautas de autorreflexión y proyección hacia la contemporaneidad y los discursos operantes en la sociedad. Se habló y se dijo más sobre el individuo y su integración al cosmos social. La mirada viajó en otras direcciones. Buscó raíces en lo personal para abordar lo social, poniendo a un lado moldes de comportamiento morales o éticos de un hombre que *fue* nuevo, pero necesitaba y aún necesita, imperiosamente, de una sacudida inaplazable que lo hiciera *otro*, hasta el punto de llegar a comprender y asumir la difundida idea de que la revolución era, *también*, él mismo. Que habitaba en él y lo expresaba en sus diversos gestos. Se trataba, por tanto, de estimular una transformación del pensamiento y de la acción de los cubanos, como acto supremo de la *rectificación de errores* emprendida en distintos órdenes sociales.

Las respuestas de escritores, poetas, narradores, trovadores, pintores, escultores y grabadores, en general, no tardaron mucho en emerger a la luz pública. Agrupados en diferentes proyectos o individualmente, los artistas comenzaron a advertir, avizorar y registrar los cambios de valores, así como la manifestación de los conflictos presentes en el individuo y en la sociedad. Era esta su manera de participar y de activar las señales poéticas en función de sí mismos y de sus contemporáneos, abocados a la creación de tiempos nuevos para nuestro país.



Inmediatez, actualidad, originalidad y apropiación de la realidad dejaron de ser rasgos circunstanciales típicos de las poéticas figurativas más realistas. Dejaron de ser signos de la costumbre y la inercia, revelándose como verdaderas preguntas o subrayados notorios frente a problemáticas sociales consideradas *normales* o *habituales* en nuestro entorno.

Lo obvio fue cuestionado; paso inicial para la comprensión, la asimilación y la transformación de la realidad, según las ideas dialécticas de Bertolt Brecht. La creación artística nos ofreció la posibilidad del *asombro* ante nuestros hábitos, estrategias de relaciones sociales e interpersonales, costumbres y valores.

En 1985 no teníamos conciencia exacta sobre los vertiginosos cambios que vivíamos. Éramos los protagonistas de tales transformaciones al nivel que a cada quien le era posible o le *correspondía*. A los fundadores del colectivo de trabajo de La Maza nos desbordaban las insatisfacciones respecto a la formación que recibíamos y nos hacíamos muchas preguntas nada complacientes en relación con la práctica teatral que teníamos enfrente y a la que de una u otra manera nos integraríamos.

Día a día surgían nuevas dudas que trajeron finalmente los impulsos primigenios para *inventarnos* nuestro propio laboratorio. En él esperábamos mezclar nuestras inquietudes con los conocimientos y experiencias prácticas que ya poseíamos. Queríamos, como tantos otros, hallar nuestro propio discurso para

relacionarnos con los demás y presentar el registro de las imágenes que mejor nos identificaban como grupo, asociación o *generación* en el teatro cubano. Pretendíamos expresarnos con gestos y palabras que tal vez fueran distintos y recogieran, igualmente, el alcance amplio de nuestras fuentes nutricias de conocimiento, informaciones y vivencias culturales y humanas. Sin embargo, no conocíamos suficientemente las estrategias de cómo hacer y cómo proteger nuestras *obras*, mientras exponíamos de forma directa y franca la poética depositaria de la mayor parte de nuestros sueños, alumbramientos, incertidumbres, fuerzas, flaquezas, voluntades y urgencias.

Por eso, precisamente, nuestro camino fue una consonante respuesta a las interrogantes que, cual semillas bien seleccionadas, sembraron labradores del saber como Graziella Pogolotti, Rine Leal, Francisco López Sacha, Gloria María Martínez, Raquel Carrió, Rosa Ileana Boudet y Flora Lauten, junto a Orlando Suárez Tajonera, Guadalupe Álvarez y Magali Espinosa, amparados por los muros de Elsinor, nuestro castillo tropical que existía y vibraba bajo el pretexto de la enseñanza académica del teatro, lo cual era más un eufemismo que una preceptiva inalterable, pues allí conocimos del esfuerzo nada *académico* de otros maestros como María Elena Ortega, Armando Suárez del Villar, Raquel y Vicente Revuelta, Roberto Blanco, Bertha Martínez, Ana Viñas, Herminia Sánchez, quienes también necesitaban mostrarnos el inabarcable mundo del teatro a partir del diario ajeteo del taller en el que se proyectan, diseñan, arman y presentan metáforas escénicas por unos hombres para otros hombres que han de acompañarse en estos u otros tiempos por venir. A su manera nos revelaban pretensiones, *territorios o parcelas* ya conquistados para crear diversas seducciones hacia el teatro, convertido entre sus manos en uno y muchos teatros a la vez, reflejo aparente de la vida *profesional* que nos esperaba más allá de los márgenes oscuros del río Quibú.

Si bien *la escena* no estaba a tono con *la plástica* y otras manifestaciones artísticas y era acusada de permanecer a la zaga, ello no quiere decir que estuviera al margen o imperturbable ante los acontecimientos. Como arte colectivo unificador de voluntades e intereses individuales diversos, el teatro también gestaba en su mundo interior el cambio, pero a un ritmo y un tempo bien distintos, en consecuencia con su travesía en el proceso revolucionario, tras mutilaciones y parametraciones irracionales que marcaron su cuerpo plural.

Lorca, Pirandello, Shakespeare, Chéjov, Prestley, Williams, Miller, entre Piñera, Estorino, Quintero, Hernández Espinosa, Milián, Estévez, Brene, Pedro, La Avellaneda, Luaces, Paz, Orihuela y Duarte, Fonseca, González o Durán, eran apellidos que acompañaban los principales nombres de los autores representados



sistemática y caprichosamente por los grupos en los ochenta. Había, por supuesto, muchos más, como amplia era también la lista de directores y actores principales. La referencia aparece en estas cuartillas sólo para hacer pensar en una tangible amplitud de opciones que, quizás demasiado mecánicamente establecida, cubría de martes a domingos los escenarios capitalinos y de una u otra cabecera provincial.

Teatro había y hasta vida teatral, si pensamos en publicaciones, coloquios, talleres, festivales y eventos diversos, en los cuales *praxis escénica* y *diálogo crítico* no siempre andaban por senderos coincidentes o interactuantes de manera expedita y fecundante para ambos. Así éramos entonces y lo seguimos siendo, ahora bajo otras condicionantes sociales, teatrales y culturales.

Tan dilatado y pintoresco panorama teatral rodeó el nacimiento de nuevos proyectos creativos que de modos desiguales quedaban emparentados por sus vínculos con el ejercicio pedagógico. *Los gatos*, la primera propuesta conocida de Víctor Varela, subió al escenario del Hubert de Blanck al poco tiempo de terminar las temporadas iniciales de *Galileo Galilei* e *Historia de un caballo*, dirigidas por Vicente, y unos meses después Flora Lauten llevaba al mismo escenario a sus alumnos del ISA, simiente del grupo Buendía, con el espectáculo hermoso y polémico de *Lila, la mariposa*, a partir del texto de Ferrer.

Contingencias aparte, *Galileo Galilei*, en su versión de 1985, significó una avanzada en la reestructuración del movimiento teatral cubano que tendría lugar a partir de

1989 con el surgimiento del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y su organización por proyectos artísticos. Nuestra visión histórica actual permite repasar ese período no tan lejano y reconocer relaciones entre hechos que, entonces, no estuvieron interconectados directamente. *Galileo...* surgió alrededor de una idea artística, pedagógica e investigativa articulada en torno al liderazgo indiscutible de Vicente Revuelta como director, actor y maestro.

En dependencia del origen de los participantes que se reunieron en el nuevo montaje, la historia puede contarse –y se ha contado– desde muy variadas y divergentes ópticas. Para los actores de Teatro Estudio se trató de algo más que una reposición acostumbrada. Surgían nuevas posibilidades de *realización y maduración* de auténticas aspiraciones artísticas a desarrollarse a partir de la solidez de los personajes y de la fábula a presentar, teniendo en cuenta la puesta en escena antológica realizada por el grupo casi diez años antes. Hacer *Galileo Galilei* era para ellos un nuevo reto de creación y profesionalismo que ponía en tensión el ritmo de producción del colectivo al tratar de garantizar autónomamente la ejecución íntegra de una trilogía de obras con un núcleo básico de actores y realizadores.

Para los estudiantes de tercer año de actuación, el espectáculo significaba la oportunidad inédita de compartir el escenario y los personajes con los actores de Teatro Estudio, agrupación emblemática de nuestro teatro y, especialmente, de trabajar con Vicente en sus diversas facetas.

Los miembros de La Maza –actores, teatrólogos, dramaturgos, músicos y artistas plásticos– veíamos en la puesta en escena la posibilidad de verificar en la práctica, frente al público, el trabajo precedente de investigación desarrollado durante más de un año sobre la formación y la preparación del actor; la dramaturgia del espectáculo y del actor a través de la construcción del personaje y de la fábula dramática; así como valorar la riqueza de los procesos de recepción teatral.

Durante las sesiones del laboratorio encontramos en Vicente al maestro y al guía que necesitábamos, lo cual establecía una analogía histórica –aunque inconsciente para nosotros– con los nexos que se produjeron entre Vicente y los actores fundadores de la experiencia de Los Doce, desarrollada en los años finales de la década del sesenta.

Como puede verse, la relación maestro-discípulos se planteó en tres niveles diferentes, lo que suponía el desarrollo de procedimientos y estrategias consecuentes con las características de los distintos *grupos* participantes en la experiencia. Por tanto, la

práctica con los actores de Teatro Estudio fue desarrollada desde posiciones más tradicionales en cuanto al ejercicio del acto creativo de los personajes y de su inserción en la puesta en escena. Ellos debían, y así lo hicieron, ofrecer a los más jóvenes la vivencia del espectáculo anterior, a través del trazado general del mismo y de la preservación de los conceptos e imágenes fundamentales contenidas en el montaje antológico que, diez años después, era *revisitado, explorado y descubierto* ante las miradas de nuevos espectadores y de nuevos actores desposeídos de referentes sobre la puesta de 1974.

Los más jóvenes fuimos agrupados en un coro de discípulos que acompañaban a Galileo/Vicente en el estudio de la obra original de Brecht, a partir del texto y de la versión escénica inicial. Tales circunstancias *historizaban*, es decir, *distanciaban* el primer montaje y provocaban o motivaban el entrecruzamiento de visiones diferentes respecto a la proyección social del teatro y de su propia artesanía, teniendo presentes las aspiraciones y las distintas experiencias precedentes de los individuos que tomaban parte en el proceso teatral, cultural y humano, ofrecido por el *nuevo Galileo...*

Refiriéndose a sus propósitos para el proceso, Vicente ha dicho:

Hice un *Galileo...*, ya experimental, que me pareció muy interesante. Mi objetivo era utilizar el texto para producir un choque en varios planos, uno de ellos el de los actores. Quería colocar a los actores jóvenes frente a los de mayor experiencia y ver qué tipo de intercambio se daba.¹

Pero la vuelta de Vicente a *Galileo...*, tanto como actor, director y maestro –lo que en su caso puede ser una misma cosa– significaba igualmente la posibilidad de construir un nuevo espectáculo y desarrollar un proceso de experimentación a favor de la búsqueda y el planteamiento de un teatro materialista y dialéctico fundamentado en el conocimiento y los estudios que Revuelta realizara sobre la dramaturgia y el teatro de Brecht a través de las obras, los modelos de sus puestas en escena y el abundante arsenal teórico legado por el creador alemán.

El *Galileo...* lo hice muchas veces. La primera vez fue siguiendo el libro modelo y realmente es una obra gigante, que depende muchísimo no solamente



del director, sino de la capacidad intelectual, sociopolítica de los actores, porque son grandes hombres, grandes científicos, y si tú no tienes los actores que de verdad tienen una cultura, un pensamiento, la obra se te cae. (...) Cuando lo hice con los estudiantes, fue otra química, me pareció más auténtico. Era como un espejo, porque los muchachos estaban criticando a los actores que estaban mecánicos y estos realmente les tenían un odio a los muchachos, y todo aquello fue muy interesante. Ahí fue como una especie de liberación, partiendo de las circunstancias en el sentido del trabajo teatral a nivel de ciencia, de pensamiento, y eran muy jóvenes.²

A nuestro Galileo..., Vicente arrastraba sus certezas y dudas surgidas durante los contactos previos con las obras de Brecht. Fue él quien estrenó en 1959, con Teatro Estudio, por vez primera ante el público cubano, *El alma buena de Se-Chuán*, en la sala del teatro del Palacio de Bellas Artes. Luego, al siguiente año, realizó *Los fusiles de la madre Carrar* y en 1961 actuó en *El círculo de tiza caucasiense*, bajo la dirección de Ugo Ulive e hizo la primera versión de *Madre Coraje y sus hijos*, en la cual contó con la colaboración de Nestor Raimondi, director uruguayo que estudiaba en el Berliner Ensemble. La indagación sobre la dramaturgia brechtiana lo llevó a una nueva propuesta de *El alma buena de Se-Chuán*, en 1966, hasta llegar a *Galileo Galilei*, en 1974. Con tan consistente aval de estudios y realizaciones escénicas no cabe duda alguna a la hora de reconocer a Vicente Revuelta y a Teatro Estudio como los introductores en el teatro cubano de Brecht y sus concepciones sobre la creación teatral en tanto hecho eminentemente artístico, cargado de ineludibles implicaciones sociales históricamente condicionadas y susceptibles de ser transformadas por la acción conciente de los hombres.

A los arriesgados conocimientos del marxismo adquiridos por Vicente a partir del estudio de textos clásicos de autores principales en este campo de las ciencias sociales, se debe la evidente necesidad de crear una imagen teatral integradora de las exigencias estéticas del lenguaje escénico, como parte de los procedimientos convencionales del oficio y de una subrayada extensión de la imagen teatral al interactuar con los procesos sociales en los cuales se inserta y de los que es un reflejo transmutado.

Desde los tiempos memorables de su estancia en la Casa Cuba de París en los años cincuenta y, más tarde, de las emprendedoras

gestiones teatrales en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, Vicente fue preparándose para su encuentro con Brecht. Teatro Estudio se convirtió, definitivamente, en el espacio idóneo para verificar sus intuiciones desprendidas de las teorías brechtianas y del marxismo, constantes conceptuales presentes en su trabajo posterior vinculado a diversas poéticas teatrales y distintas nociones filosóficas sustentadoras, en conjunto, de la peculiar visión del mundo de Vicente. Una visión rica y contradictoria, compleja y dinámica, tangible e inefable. Una visión avivada por las ideas de tantos creadores y pensadores disímiles como Stanislavski, Gurjdiev, Grotowski, Beck, Castaneda, Martí, Artaud, Barba...

A partir de tan hechizante crisol de estimulaciones para el hacer y el pensar, Vicente nos proponía *sacudir* los estereotipos de conductas cristalizadas que obstruían el desarrollo eficaz del proceso de trabajo. Su objetivo primordial era evidenciar, cuestionar e intentar superar con nosotros –los miembros del coro de jóvenes estudiantes acompañantes del maestro en sus sesiones de estudio sobre la obra de Brecht y sobre su montaje anterior– y con los actores del teatro, los comportamientos desajustados e improductivos que alejaban a la creación escénica de la realización de un acto genuino del oficio teatral. Sólo promoviendo esos procedimientos arquetípicos podíamos llegar unos y otros a una visión renovada de la profesión, en la que el aprendizaje y la enseñanza debían –o podían– transcurrir por cauces distantes de la repetición, los esquemas y la subordinación paralizantes.

Galileo Galilei fue un proceso creativo y humano signado por las contradicciones que expresaban las típicas relaciones operantes en la actividad teatral profesional expuesta directamente a las miradas de los jóvenes. Miradas que no

necesariamente se hallaban descontaminadas de las deficiencias y deformaciones que pretendíamos cuestionar. En todo caso se trató de una revelación de las virtudes y defectos de todos los partícipes en la preparación, el montaje y las temporadas del espectáculo.



La presencia inusitada de un coro de jóvenes en contrapunto con la escenificación de la conocida obra de Brecht, evidencia que el fenómeno está no sólo dentro de los códigos de la fábula dramática, sino también en esta estructura experimental, de por sí análoga al actualísimo proceso social del relevo generacional, la transmisión de experiencias, la imprescindible necesidad de la confrontación y la comunidad de todos para la efectiva continuidad histórica. La escena se convierte así en un marco de relaciones puramente sociales, donde se está librando, ya a nivel de la estructura escénica, la demostración de una batalla nuestra, cotidiana, esencial, pero que en este caso tiene como fin concreto el impulsar, salvar y sacar adelante un espectáculo, misión común, lenguaje fusionado, diálogo necesario de dos generaciones.³

Considerándolo como un proceso indagatorio y auto referencial, *nuestro Galileo...* surgió con una estructura abierta para integrar y fijar, paulatinamente, los elementos dramáticos y escénicos que la pauta inicial, verificada y transformada cada noche, generaba finalmente como soporte de las funciones. Llegamos al estreno con una organización convencional de las acciones y los acontecimientos escénicos en función de *narrar* la fábula de Brecht, recontextualizada a partir de las intervenciones del coro de estudiantes –metafórica multiplicación del personaje Andrea Sarti– y de las relaciones que con él establecían Galileo/Vicente y los actores del teatro que representaban a los personajes centrales. Como parte insoslayable de

este juego escénico, el público también participaba activamente en la representación pues completaba el proceso de producción de las ideas principales contenidas en la obra y en el espectáculo erigido ante sus propios ojos.

Entonces había una polémica generacional que no era tan profunda. Creo que la obra creció en espectacularidad por esos mismos niveles, y la gente común y corriente con la que teníamos debate, entendía todo perfectamente, la situación, la fábula. Era curioso, porque la gente que sabía un poco de teatro se quedaba espantada de la falta de respeto que había en general, pero la otra gente que iba al teatro a ver la obra, encantada de la vida recibía aquello con mucha frescura.⁴

Ante la propuesta espectacular inevitablemente llegaba el desconcierto. Era el mismo desconcierto que en no pocas ocasiones recorría el escenario y avivaba extrañamente a la representación y a sus gestores comprometidos en el descubrimiento y la apropiación vivencial de la teoría y la práctica del teatro de Brecht.

Rine Leal, testigo fiel del proceso, se preguntaba si aquello era «teatro o taetro» al significar las múltiples combinaciones posibles que la naturaleza lúdica de la concepción escénica propiciaba a partir de su mixturada composición dramática. En ella confluían textos verbales, sonoros y gestuales diversos que atravesaban la fábula y el discurso dramático original para ilustrar, afirmar o contradecir la aparente linealidad de los hechos hilvanados por Brecht. De ese modo se procedía para encontrar el punto de comunión entre la historia representada y su nuevo contexto develando sus nexos comunicantes, depositarios del *gestus social* de nuestro *Galileo...*

Galileo Galilei de Brecht, representada por Teatro Estudio, es uno de los acontecimientos escénicos más importantes de los últimos cinco años. Creo que esta versión de Vicente Revuelta es una apertura vital en la búsqueda de nuevos caminos teatrales que revitaliza la

relación escena-público, renueva el mismo concepto del teatro a partir de sus propios orígenes, retoma en un nivel superior el distanciamiento brechtiano, abre insospechadas fuentes al trabajo del intérprete y al concepto de la actuación al incorporar el azar y la «diversión», sintetiza diversas exploraciones expresivas que marchaban dispersas, y hasta replantea la función del espectador.⁵

Sin una conciencia exacta de ello, *nuestro Galileo...* vislumbró la posmodernidad en la escena cubana contemporánea. El tejido del espectáculo sumó las certidumbres aportadas por la tradición, *revisitada* por el mismo espectáculo y por las nuevas lecturas emanadas de las circunstancias históricas en las que intervenían artistas y espectadores. De ahí que el proceso se cargara inevitablemente de las contradicciones, los enmascaramientos y los escamoteos de la verdad y la subversión del sentido del oficio y la profesión teatral y funcionara, al cabo, como un espejo refractario de nuestra verdadera imagen.

La misteriosa e inquietante poética del espectáculo descansaba en su imperfección e inacabado y en la presencia escénica de lo inesperado, como fuentes de tensión y apertura para cada función. En las sesiones frente al público debían completarse y fijarse las imágenes escénicas exploradas y conquistadas por los alquimistas del teatro. Mas este ideal no fue igualmente comprendido y asumido por todos. Las diferencias de intereses y procedimientos afloraron naturalmente en el montaje y la puesta en escena, reafirmando, aún más, su carácter *imperecedero*.

Observada en la lejanía, *Galileo Galilei* constituyó una acción consecuente con el *espíritu de la época*, reconocible en las obras vanguardistas de los artistas plásticos. El espectáculo incorporó a su estructura profunda la fugacidad y la fuerza impactante del *suceso* o el *happening*, huella indeleble en la memoria teatral de Vicente y presencia frecuente en las artes visuales del período. Al poner en interacción tantos referentes, experiencias, propósitos y prácticas creativas, Vicente nos situó en condiciones análogas a las de los creadores más dinámicos de los ochenta, proponiéndonos con *Galileo...* la oportunidad de realizar una consistente operación cultural aglutinadora en *cuerpo y alma* de las visiones más certeras, crudas y veraces de nuestra realidad artística, social y humana.



Así lo refiere Vicente:

En este proceso creador se han manifestado distintas respuestas. Algunos, los que han comprendido los presupuestos del trabajo, han tratado de exponer la idea central de la obra a través de sus ejemplos individuales. Se han dicho en relación a la propuesta ideológica que la obra encierra y, como diría Galileo, «esas son mis esperanzas», porque si no «¿cuánto tiempo podré seguir gritándolo en el desierto?», pues ellos son los más capaces para entrar en contradicciones con aquellos que han tratado de decirse a sí mismos, olvidándose de los conceptos ideológicos que expresaban. En cierto modo estos han probado que pueden ser víctimas de sostener conceptos, ideas, que incluso, en análisis más profundo, rechazarían como expresión propia. Los «espontáneos», los que han entendido libertad de expresión creadora como libertinaje, como anarquía, estos son los que más han expuesto la falta de conceptos. Para ellos términos como anarquía, ideología pequeño burguesa, dialéctica y, por qué no, marxismo, entran y salen de sus cabezas sin mayores preocupaciones y con la mayor ingenuidad e inconciencia.

Galileo Galilei

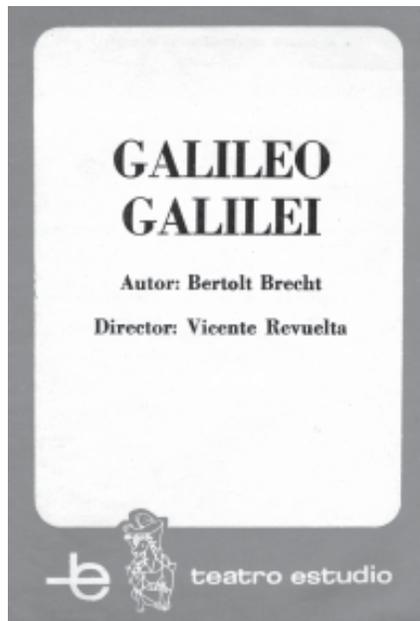
El proceso no termina incluso más allá de la temporada. Es un proceso que se dirige a la formación de una conciencia, y con él tratamos de probar que el teatro, como el arte en general, en esta violenta etapa histórica, puede participar activamente en la transformación de las conciencias de los que legítimamente les corresponde transformar el mundo.⁶

Las señales de Brecht, *Galileo...* y Vicente Revuelta no se agotaron en el espectáculo o en el montaje de la trilogía integrada por *Historia de un caballo*, realizada a partir del relato de Tolstoi, versionado para el teatro por Mark Ronovski y por la proyectada, pero no estrenada, *Caballos azules sobre la hierba roja*, de Mijail Shatrov, destacado dramaturgo ruso contemporáneo.

Los ecos de aquel aprendizaje iniciado mucho antes del encuentro con *Galileo Galilei* y Vicente Revuelta, se mezclaron con la obra nueva del Teatro Buendía, fundado por Flora Lauten en 1986. Colectivo receptor de experiencias de vanguardia fundamentales dentro de la historia teatral cubana y gestor indiscutible de momentos cimeros de la escena nuestra de hoy día, reconocidos por la fuerza vital y poética que ha desplegado siempre en virtud de la conquista y la defensa de la belleza, la verdad y la imagen contradictoria y hermosa de nuestra identidad social, histórica, humana. El Buendía ha sido también una extensión del laboratorio imaginado del sabio florentino que ha hecho del acto de creación teatral un ejercicio permanente del aprendizaje y la enseñanza enfrentados a la rutina, el olvido y la desidia amenazadora de estos tiempos difíciles que compartimos.

También se hallaron con nitidez sus resonancias en el surgimiento de Argos Teatro y en el repertorio compuesto por Carlos Celdrán y su grupo, entre el que se incluyen obras significativas como *Baal* y *El alma buena de Se-Chuán*, de Brecht, *La vida es sueño*, obra inmensa de Calderón de la Barca, y *Roberto Zucco*, de Koltès. Como el Buendía, Argos Teatro es igualmente un proyecto pedagógico que multiplica hacia dimensiones más complejas, desde el punto de vista artístico, el aprendizaje y las pesquisas situadas en la encrucijada fértil del acto creativo. Al presentar su propuesta, Carlos Celdrán ha dicho:

Con Argos Teatro pretendo continuar lo que en mis espectáculos anteriores han sido recurrencias:



Portadilla del programa de mano de *Galileo Galilei*, Teatro Estudio (1985)

temas, imágenes, técnicas. Presentar con regularidad espectáculos es también hacer visible lo que hay detrás de ellos: energía, biografía, disciplina, imaginario. Si hay algún objetivo más allá de estos que pueda ayudar a fundamentar la necesidad orgánica de que Argos Teatro deba existir, sería la búsqueda en Cuba de espacios más abiertos, es decir, de más riesgos, de mayor contaminación, para reconocernos y donde nos reconozcan. Superar falsas dicotomías entre teatro experimental y teatro establecido, teatro personal-teatro público, teatro de texto-teatro de acción, teatro realista-teatro de imagen, teatro espectacular-teatro ritual, teatro académico-teatro de vanguardia, que tanto nos confinan y prejuician. Crear para estos fines y sostener un repertorio, un equipo de trabajo sistemático y un público.⁷

La apropiación de *originales* lecturas brechtianas en los años recientes se trasluce en propuestas tan diversas como la dramaturgia de José Milián y sus espectáculos basados en textos del autor alemán, o en *Las ruinas circulares*, de Nelda Castillo y en sus producciones posteriores con *El Ciervo Encantado*. También se expresa este legado en *Fabriles*, *La paloma negra*, *Como caña al viento* y *Voz en Martí*, dirigidas por Carlos Pérez Peña con Teatro Escambray; en las exploraciones de Víctor Varela con Teatro del Obstáculo en *Ópera ciega* y *El arca*, o en las irreverencias dramatúrgicas de Abelardo Estorino expuestas en *El baile*. En general, en estas y otras opciones de nuestro teatro se confirma el propósito desacralizador del arte teatral como gesto individual y colectivo de los

hombres y las mujeres que en él viven y crean, apostando por el develamiento de verdades y conflictos esenciales para sus contemporáneos. Conflictos que han de mostrarse y asumirse como hechos transitorios y transformables, a partir del asombro desde el cual se descubren, se reconocen y se aprehenden. Fascinación y conocimiento, ilusión y certeza, emoción y lucidez, no son dicotomías concluyentes, sino consonancias que hacen siempre vitales y presentes los modelos sugeridos por Brecht.

Las generaciones más noveles de los teatristas cubanos han acudido a Brecht con el ánimo de satisfacer demandas de sus personales procesos de formación, investigación y creación. Para demostrar la veracidad de esta aseveración podemos acudir a *Timeball*, de Joel Cano, o a *Agosto 5, 1966, La buena nueva según Sophia y Adios*, de Boris Villar y su Teatro Espectro 11 o al repertorio del Estudio Teatral de Santa Clara, dirigido por Joel Sáez, en el que podemos destacar *La historia de un viaje*, *El lance de David*, *Antígona* o *El traidor y el héroe*. Ricardo Muñoz con las proposiciones poético-teatrales de Teatro A Cuestas, la escritura temprana de Salvador Lemis y Lira Campoamor o las visiones desmitificadoras de Silvia Ramos en *Tula*, complementan, entre otras numerosas variantes, el panorama de propuestas creadoras en las que se transparenta la herencia brechtiana. Igualmente se reconocen en ese camino las obras de Teatro D'Dos, guiado por Julio César Ramírez, y el memorable espectáculo de Antonia Fernández y Celdrán: *Safo*.

De un modo muy especial, entre los referentes señalados existe un enlace importante que relaciona las experiencias entre sí: el ejercicio del magisterio y el aprendizaje, tanto en recintos académicos o en los proyectos creadores. Desde la cercanía evidente o desde la disimulada distancia, Brecht y Vicente han estado presentes en la formación, la orientación y la obra de los jóvenes artistas. El teatro cubano, rebasando sus naturales fronteras y enrevesados senderos, reconoce sus fuentes de inspiración pedagógica y artística y valoriza sus actos fundacionales con la apertura de nuevas ofertas que superan estamentos genéricos establecidos, modos de producción y de gestión inoperantes y lenguajes escénicos *perfectamente* facturados.

Una buena dosis de riesgo –tal vez no la deseada plenamente– y de desconcierto notorio, late en numerosos espectáculos a los que hoy asistimos. Muchas miradas directas, tangenciales o elípticas sobre

la *realidad actual* nos llegan desde los escenarios. Hemos crecido en ofertas y discursos muy parecidos entre sí, aparentemente. Sin embargo, cada uno guarda su *gesto* distintivo como expresión de resistencia ante los avatares insospechados y cambiantes de nuestro entorno. Nuevos vasos comunicantes surgen entre los artistas y el público para diferenciar aún más las resonancias del teatro.

Entre la crítica teatral se ha abierto espacio un amplio espectro de interpretaciones y modelos de participación en la actividad escénica. Sin duda una zona destacada del actual pensamiento teórico sobre el teatro debe sus señales orientadoras a hechos escénicos y culturales de fuerza tan aglutinadora, contaminante y reveladora como la producida por *Galileo Galilei*, una obra que, a pesar de los años transcurridos, aún perdura en la memoria y permanece abierta a nacientes interrogaciones.

Como en *Galileo...*, ahora estamos situados ante la alternativa comprometedor de continuar el viaje prendidos de los mitos y las ilusiones o afincados en los hombres *comunes y corrientes* que todavía consideran el teatro como un acto necesario, en el cual *enseñar o aprender* puede no significar nada trascendental, pero, a veces, puede costar la vida. Quizás es ese el reto inefable, casi inútil, que se nos escapa entre las manos, pues no perdura, cual valor rentable, entre los paisajes y las horas contingentes en que hoy vivimos.

NOTAS

- 1 Esther Suárez Durán: *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, Centro de Investigación y desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2001, p. 168.
- 2 Maité Hernández Lorenzo y Omar Valiño: *Vicente Revuelta: monólogo*, Ediciones Mecenaz, Cienfuegos, 2001, p. 63.
- 3 Carlos Celdrán y Eberto García: Notas al programa de *Galileo Galilei*.
- 4 Maité Hernández Lorenzo y Omar Valiño: Ob. cit., p. 64.
- 5 Rine Leal: «Teatro o taetro» en revista *Revolución y Cultura*, n. 6, 1985, p. 69. Citado en *Teatro Estudio: 45 años*, Colección Monográfica, Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas.
- 6 Eberto García Abreu: «Galileo en un prólogo, dos actos y un debate» en *Conjunto* 69, 1987, p. 135.
- 7 Carlos Celdrán: Fundamentación de su proyecto Argos Teatro, inédito.

Galileo Galilei

LA ESTRATEGIA PARA PODER HACER ALGO

personal con un autor tan saturado de referencias como Bertolt Brecht, fue en un inicio bastante sencilla: partir, otra vez, de su centro mismo, es decir, del trabajo con las fábulas y los eventos de sus obras. Intentar hacer el viaje inverso y remontar el río hasta su origen, hasta el ojo de buey de su imaginario sobreabundante de fábulas sabias y entretenidas, que fluían sin contaminación por dentro de su cuerpo teórico como un río transparente.

El primero de los dos montajes que hice de Brecht fue su ópera prima, *Baal*, en 1998, y más tarde, al año siguiente, dirigí *El alma buena de Se-Chuán*.

Leí *Baal* a mis actores como un cuento de amoralidad, sexo, bisexualidad y adicción entre los jóvenes. Inmediatamente me di cuenta de que debía entregarles un guión donde esto estuviera aún más claro, así que refundí espacios, corté textos y pasajes irreferenciados, refuncionalicé algunos personajes y sobre todo reubiqué la fábula en un espacio urbano y no rural como era

lo que provocó, a su vez, que el gesto y la fisicalidad de los actores se transformaran radicalmente. Sin violaciones excesivas, la ciudad como espacio virtual de la fábula nos conectó con la realidad y el contexto que necesitábamos para verificar la carga de marginalidad y protesta real de la historia de Brecht, la ciudad entendida como telón de fondo y como textura y ritmo, una ciudad en ruinas, cerrada e implosiva, una ciudad que no estaría pintada o ilustrada en la escenografía sino en todo lo demás.

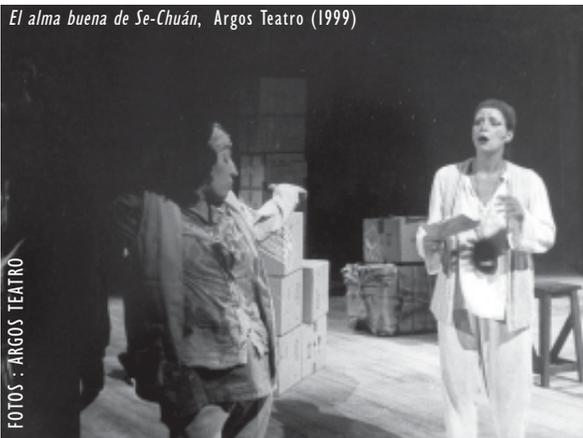
La obra se ensayó en mi propia casa, en esos momentos aún no teníamos un espacio regular para ensayar y mi casa se convirtió, de pronto, en salón de ensayos. Recuerdo que comenzábamos muy temprano en la mañana con las fiestas de Baal, entrenamos con la música y las fiestas posibles de Baal, fue un proceso de ensayos extrañamente feliz y rápido, escandaloso e inusual. Al ritmo de la música de Atanai, el rockero y rapero cubano, los actores bailaban en el comedor de mi casa, se tocaban, se contorsionaban, sudaban, gritaban durante las improvisaciones, Baal los invitaba a su buhardilla decadente, a su refugio clandestino y permisivo y ellos salían entonces de mi cocina cruzando entrelazados el comedor escenario hacia el baño, donde ocurrían partes intensas de esa fiesta ubicua que no podía apreciar del todo encaramado en el sofá desde donde dirigía. Este espacio real y estrecho de mi casa dictó la ambigüedad posterior que tuvo el montaje final, el hacinamiento era casi el mismo que necesitaba la obra. Entre el humo, los muebles arrumados, la cantidad de actores y de curiosos que llegaban de pronto, mi propia familia, la música alta de Atanai, la confusión anárquica y el juego, nació un tono, un estilo, una sensación real de alteración y transgresión necesarias para incorporar, con cierta carga de verdad y no de mera representación, esta historia expresionista y radical de la juventud errática de Brecht.

Los cuerpos empezaron a construir su historia particular, a la vez que iban apareciendo objetos reciclados, nylons, pedazos de plástico, objetos de toda índole recogidos en la basura y en la calle, no había ni hubo dinero oficial para esta producción, así que la mesa de Baal fue el radiador oxidado de un carro, las botellas de alcohol, botellas plásticas donde se vendía el ron a granel, el lago donde Ekata y Baal se encuentran y se bañan juntos un nylon gigante de color lechoso semejante al de las bolsas

Dos temporadas con Brecht

Carlos Celdrán

El alma buena de Se-Chuán, Argos Teatro (1999)



originariamente en el texto. Los bosques, praderas y tabernas periféricas por los que deambulaba Baal, poeta maldito y sublime, cobraron otra intensidad dentro de la sonoridad urbana y marginal de la ciudad, operación esta cercana a Brecht, sin duda, pues la Ciudad como centro de placer y destrucción fue desde el inicio una imagen obsesiva de su teatro. Casi sin dificultad la sonoridad de las canciones del poeta-músico Baal se aceleraron con el desgarramiento contemporáneo de la ciudad,

de compra de los supermercados en dólares al uso ya masivamente en esos momentos. Este nylon después se metamorfoseaba en basurero y refugio de transfugas y putas de la calle. Eran desperdicios de nuevo tipo en una ciudad que los recibía aturdida e impotente.¹

La ropa fue otro paso decisivo. En un viaje a las tiendas de La Habana, tiendas en peso cubano, por supuesto, compramos toda la ropa que pudimos encontrar disponible para la población, ropa medio polvorienta y *old fashion* que vendían o remataban en esas tiendas adormecidas, ropas que metimos en cajas y que ocuparon la mitad de mi sala. Cada mañana los actores buceaban en ellas y se vestían para la ocasión del ensayo con los pantalones de láster, las blusas de poliéster estampadas, los pulóveres estilo era soviética, modelitos de algodón baratos y coloridos, manhattans y camisas de encajes, zapatos plásticos y botas Centauros, jeans cubanos de mezcilla mala, cosas tejidas y fosforescentes, que ellos hallaban apropiados para su personaje y que acrecentaban el vértigo de la fiesta. Desde el comienzo la idea de ubicar la atmósfera de Baal en los setenta fue clara para mí cuando, de visita en Londres, descubrí con asombro que la moda de aquella temporada la llamaban Free Cuba y que la ropa chic y cara era

la misma de los setenta que nosotros reciclábamos a diario. Se trató entonces de hallar belleza en esas ropas, de darles carácter, un toque de contracultura típico de un extravagante antisocial como era Baal, un Baal cubano y de alto diseño que imponía su estilo único de poeta y anarquista llevando ropas imposibles para el buen gusto convencional.

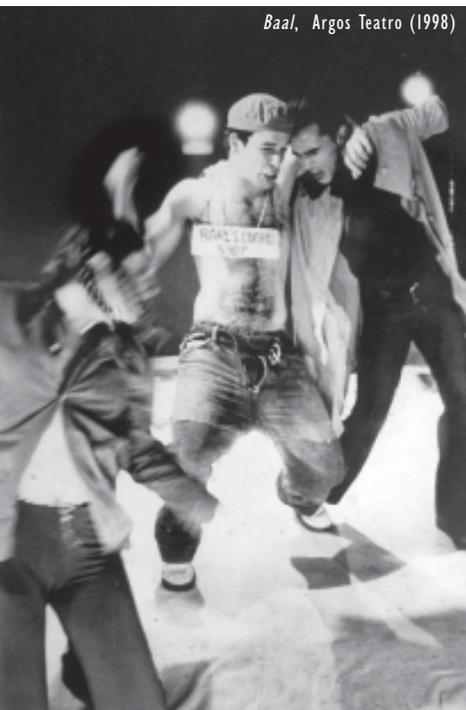
Nació así la banda o la tribu urbana² de Baal, claunesca y friki, neoexpresionista y sofisticada, barata y barroca, que usurpaba con su visualidad un peso considerable de la autenticidad del montaje y que delineaba con su referencialidad y extrañeza el modo concreto en que los actores asumían sus personajes.

Hallamos en el sótano de la iglesia del Buendía el espacio ideal para reproducir la claustrofobia lograda en mi casa. Este espacio, al ser un sótano, daba a la puesta otra analogía de producto *underground*,³ donde la buhardilla de Baal continuaba acrecentando su metáfora de resistencia elitista. Nos mudamos allí con toda nuestra parafernalia miserable y aforamos algunas de las paredes con cortinas de nylon negro. A falta de tela surgió esta idea que cerró de golpe la

provisionalidad del conjunto. Luego acomodamos al poco público que había allí abajo con nosotros en dos gradas estrechas e incómodas que caían casi sobre los actores y todo estuvo listo para estrenar tras tres meses de trabajo.

El público que asistió a la cita a partir de su estreno, 1998, no sé si sabía algo sobre Brecht, lo que sí estoy seguro es que vieron de algún modo, tosco y vivo, aplicando las clasificaciones de Peter Brook, el rostro de una generación de jóvenes que salió a luchar la vida a la calle cuando el Período Especial tocó fondo, su adolescencia coincidió sin mediaciones con el cierre en el país de una etapa y la entrada de la crisis más radical de cuantas hemos tenido. Lo que hallaron en la calle, lo que vivieron, el modo en que se organizaron para comer, divertirse y sobrevivir, sin escrúpulos lo usé para *Baal*. Aquel espectáculo era su biografía indirecta, también su tímido testimonio de escapados de la calle, de la prostitución blanda, de la droga alternativa, dígame las pastillas, y del éxodo ciego por el mar o por el aire. Era su modo de salir ilesos. Recuerdo que mi impacto fue visceral cuando empecé a decodificar los comportamientos de estos actores mucho más jóvenes que yo, en un instante entendí que algo cultural, antropológico si se quiere, había ocurrido entre nosotros, y que yo me había obviamente perdido, refugiado como estaba en el teatro. Era otra ética y otro comportamiento difícil de asimilar y muy cercanos a los del Baal del Brecht de los años veinte. Metidos en mi casa y en mi mundo, adueñándose de mi imaginario, construyeron su Baal marginal, el propio de la urbanidad de unos noventa desencantados y feroces, se contaminaron con él, gozaron con él, agredían con él, a través de él, además, empezaron muchos a entender el oficio y el duelo profesional del teatro.

Baal se estrenó por pura coincidencia en el año del centenario de Brecht, cuando el mundo teatral le rendía homenajes y rituales de conmisericordia al gran autor de izquierdas cuyo legado empezaba a perder para casi todos el atractivo y el reto intelectual que había tenido durante medio siglo de utopías sociales, el mundo entraba



Baal, Argos Teatro (1998)

en la poshistoria y el dispositivo Brecht de explicar la realidad hacía aguas por todas partes. Lejos del centro de los festejos, en aquel sótano, todas las noches, sin embargo, vi a Brecht danzar en plena forma.

Al año siguiente, en 1999, tras una larga década de crisis económica y soledad, era claro que la sociedad cubana ya era otra muy distinta a la del pasado reciente, sin duda, un paraíso para la duda y la especulación brechtianas. Estrené *El alma buena de Se-Chuán* en el verano del 99 en el Noveno Piso del Teatro Nacional tras ocho meses o más de extenuantes ensayos. Las paradojas de la lucha por hacer el bien de Shen Te, su protagonista, volvían a tener sentido en la Cuba de fin de milenio: ser bueno, ser honesto, ser o no ser un marginal, era este el problema. Cuando todo está tan caro, ¿cómo ser íntegro y cabal?, ¿cómo conciliar ser ético y humano sin morir en el intento?, ¿cómo ser vulnerable al amor desinteresado sin ser burlado? Shen Te y Shui Ta, el blanco y el negro de la sociedad cubana finisecular, el humano bicéfalo de la parábola de un Confucio marxista heterodoxo que no creía en generalidades humanas ni divinas. El auxilio final de Shen Te frente al público del Noveno Piso era el final abierto brechtiano por excelencia, el mejor de todos los finales sin respuestas que haya escrito este autor. La pregunta estaba en el aire, y si Vicente Revuelta la respondió en el 58 con su montaje de la obra, nuestro auxilio se adentraba ahora en la realidad con su carga de perplejidad e incertidumbre social para seguir resonando sin rebote.

Fin de milenio en La Habana, todo lo que intentaríamos hacer ese año estaría marcado por el vértigo del cierre y el balance de una época. Fin de cosas, panorámica de un siglo y de una época, incertidumbres y paradojas de un alma colectiva que pretendió ser buena y que hacia sus últimos minutos en el escenario pedía auxilio en un grito silencioso que seguía persistiendo hasta la oscuridad final y, como en un sueño brechtiano, más allá de los aplausos y de la noche. Si algo quedó claro de nuestro montaje de esta parábola terminal de Brecht fue su oportuno estreno. Como amaba y exigía el autor, el teatro es perentorio y debe su sentido a su capacidad de contingencia y metaforización.

¿Cómo ser buena, entonces? ¿Cómo actuar la bondad? ¿Cómo entender el comportamiento, a veces inverosímil y extremo, de Shen Te? ¿Cómo debía ser nuestra Shen Te? ¿Cuáles eran sus argumentos de vida que la

llevaban a hacer de la nobleza una marca y un destino? ¿Cómo serían, en realidad, sus procesos interiores y su real comportamiento ahora, que por supuesto, no podían ser los mismos que sirvieron para el montaje de finales de los cincuenta? Brecht nos da indicios e increíbles y bien diseñadas situaciones donde esta bondad se manifiesta y languidece en su choque dramático con el medio. Él es el maestro de las situaciones, el hombre es lo que hace y lo que hace es contradictorio a su pesar, pero no bastaban las situa-



ciones y las decisiones de urgencia que toma Shen Te en cada momento para echar a andar la lógica que necesitábamos. El proceso de encontrar estas respuestas fue arduo. Referenciarla con el marco idílico de la China de fábula y parábola clásica de Brecht, era y fue un recurso distanciador y hermoso que para nada daba repuestas prácticas profundas a la actriz en cómo diseñar su Shen Te en tiempo y espacio, porque justamente de eso se trataba, y de eso se trata siempre, de hallar el tiempo y el espacio, el ritmo y los gestos, los móviles, las pausas y el guión que te justifique la entrada al escenario, otra vez, con esta máscara.

Hallamos el camino para responder a todo esto, cuando descubrimos, en algún momento del proceso de ensayos, que la bondad permanente de Shen Te, su raíz y su comportamiento posterior en toda la obra, bien podrían nacer, y esto sí que nos fue útil, de la puta

que era en las primeras escenas de la obra, cuando la llegada de los dioses al pueblo. Son brevísimas escenas pero capitales, Shen Te es la prostituta del pueblo: su bondad está, entonces, ligada entrañablemente a la tolerancia y a la vulnerabilidad marginal y popular de las putas que hacen la calle y venden su cuerpo para comer y para vestirse. Shen Te se ubicaba en la periferia, donde la sobrevivencia y la tolerancia a todo lo humano son parte del oficio, pero la bondad de una puta está también atravesada

de la picardía, la sabiduría de la calle, de los gestos y códigos del ghetto y de los hombres reales, de ahí sacará su Shui Ta en el futuro, ¿de dónde si no?

A partir de ese momento, en que entendimos esta conexión visceral, todo quedó claro, tanto para mí como para Zulema Clares, la actriz que hacía Shen Te-Shui Ta. Su bondad ya tenía, de este modo, un cuerpo y un referente inequívoco, un modo dulce y posible de ser real, tolerante y buena, y además, actual, mortíferamente actual para La Habana de los noventa. Apareció, entonces, la danza de Shen Te, su ritmo profundo, su modo particular de reaccionar, de mirar y hablar, de reír y pensar, de mentir y perdonar, de manejar los estados y las estrategias, de relacionarse con los otros y con el público desde una bondad que no perdía pie ni pisada y que permitía al público y a la actriz comunicarse de frente y en los mismos términos. Fue una tierra ganada que abrió el trabajo de Zulema como actriz hacia zonas de libertad y honestidad no alcanzadas por ella anteriormente. Esta vez encontró un guión y una pauta desde donde hablar de la realidad, de la calle, del dolor y de la vida sin discursos patéticos ni teatrales, sino tácitos y muy sencillos, cercanos, personales en el sentido de que todo lo que es contemporáneo nos es personal. Shen Te es la puta buena del pueblo, magistral paradoja de Brecht que nunca comulgó con los cánones morales, ni en su vida de licenciado y sensualista, ni en su teatro

didáctico o dialéctico, un doctrinario que escapó genialmente a sus propios dogmas. La Habana entonces podía ser Se-Chuán a través de los gestos estudiados y los móviles interiores de la actriz. Shen Te podía ser nuestra, no sólo por un cuadro psicológico penetrante sino por la defensa de una dramaturgia que cualificaba el texto de Brecht y que la actriz, con su intuición dirigida en ese camino, hacía transparente cada noche con fuerza y penetración. Vi con felicidad el crecimiento paulatino de esta idea inicial, cómo se hacían más claros, cada vez, los puentes entre la fábula y la realidad en el trabajo de Zulema, cómo la bondad de Shen Te era sopesada y aceptada como posible y por tanto como una vía expedita para la meditación sobre la realidad.

El Shui Ta sufrió similares cambios. De golpe, en un ensayo, dejó atrás toda la teatralidad y la concepción prejuiciada de estar haciendo el malo a la que la actriz apeló inicialmente, para convertirse en un ser contemporáneo y real. Recuerdo que Zulema estaba cansada esa tarde y pasaba Shui Ta casi marcándolo, como decimos en teatro. De pronto me fue claro que todo lo que hacía, al ser más normal y sencillo, tomaba sentido en la situación, se hacía real y diabólicamente peligroso para los que se le oponían en ese momento en escena: él era, súbitamente, alguien posible, práctico, negociante por naturaleza, intenso, hermoso, inteligente, ingenioso, paralizante para los otros por su lógica nueva, era otra cara de Shen Te, otra cara de sus argumentos, otra cara de la realidad, también defendible, necesaria y humana. La actriz, entonces, dejó atrás el disfraz, la máscara, y comenzó un proceso nuevo más dinámico y complejo con el papel. Un Shui Ta con el pelo al descubierto, Shen Te lo ocultaba paradójicamente en su gorrito, unos espejuelos oscuros por máscara y ropas negras de moda que



se movía con rapidez y economía, un Shui Ta inesperado tal vez. El nuestro, o el del futuro, digo yo.

Este proceso, no siempre lineal ni claro, hasta angustioso y cruel, de búsqueda y precisión dramaturgica, ocurrió con casi todos los personajes de la obra mientras se ensayaba. Como resultado de violentos retrocesos y reescrituras de lo hecho, de decenas de borradores y dibujos de cuadros enteros y largas conversaciones y confusiones de todo tipo, tuvimos, al final, un Aguador con su lenguaje de la calle y sus ritmos amalgamados de movimientos y tonos populares y urbanos; la Señora Mitsu con su elegancia de oropel dolarizada; Sun como un joven inescrupuloso de hoy, dinámico y sicópata que miente y seduce con su gracia marginal; Shu Fu, el barbero decadente y amanerado en su vulgaridad de nuevo rico; la Señora Shin, en una danza de la vecina unida a un coro de marginales, putas e invasores de todo tipo... Proceso, repito, arduo, que continuó vivo en las funciones, ajustándose y ajustando, cada noche, la metáfora a la que aspirábamos.

Si en *Baal* fue fácil saltar, gracias al componente expresionista de la obra, las teorías modélicas brechtianas sobre el trabajo del actor dentro de su teatro y de la maquinaria de representación de sus puestas, en *El alma buena...*, de algún modo, tenía que lidiar con ciertas cosas ineludibles asociadas a esta técnica y a sus presupuestos. La carga, por momentos, didáctica de la pieza, ciertas zonas donde los personajes rompen y pasan de la primera a la tercera persona para explicar o meditar sobre la acción y sus circunstancias, la tipicidad de ciertos papeles que entrañaban un *gestus* clasista que los aclarase, la convivencia de individuos psicológicamente definidos con estos otros diseñados en trazos grandes, me acosaban como paradojas estéticas que debía responder y actualizar pero que formaban ya parte, creo yo, de la maquinaria bélica con la que Brecht sitió al teatro de su época en una batalla decisiva por la conquista de un nuevo sentido para la profesión y que, no obstante, dejaban de funcionar, oxidados y obsoletos, en este momento: eran la chatarra, los restos y las huellas de una batalla fundamental del teatro, los artefactos a la intemperie de una maquinaria de guerra sofisticadísima pero superada; sin embargo ahí estaban, y tenía que vérmelas con ellos y tratar de leer sus instrucciones en un manual intraducible.

Aunque no discutimos directamente mucho sobre esto, el debate estuvo en el aire de algún modo y jugó un papel importante en las decisiones que tomábamos a diario en el proceso de montaje. Si en *Baal* Brecht era una biografía, aquí era ya Brecht técnicamente hablando.

La primera escena que quedó lista y que sirvió como modelo y como norte para el resto del montaje fue la del encuentro de Shen Te y su amado Sun bajo el árbol del parque, cuando este decide suicidarse y el amor de Shen Te y su bondad lo salvan de morir. Después de tener esta escena lista, de verla y sentirla, supimos en lo adelante cómo sería nuestra aproximación sensorial y gestual con la épica brechtiana. Fue inevitable pasar de la máscara y de los conceptos de la actuación distanciada a la primera persona para hacer esta escena creíble, para entenderla y devolverle la vida que necesitaba. Sun quiere morir, es un joven sin trabajo y sin esperanzas que quiere, en todos los sentidos de la palabra, volar o morir, es aviador y Shen Te, enamorada de su desamparo y su pobreza, decide darle todo lo que posee para ayudarlo. Los sentimientos, la claridad interior, la suave ironía con la que los actores enfrentaron, casi jugando, casi en serio, las secuencias de la escena, dinamitaron la clásica poesía didáctica del autor y nos dieron un camino tácito y limpio de pesantez para reanimar y dar sentido y claridad, otra vez, a la hermosa historia de Brecht sobre la pobreza y el bien. Los primeros planos de los sentimientos de los actores, no ajenos, como decía, a la ironía inteligente y precisa que exige Brecht, resultaron recursos muy útiles que marcaron a la puesta completa con su balance y su afinación, fueron algo así como extrañamientos a la inversa. No hubiésemos llegado al público de hoy sin esta visión de conjunto, emocional, individualizadora, sencilla, reconocible por todos. Se trataba entonces de lograr, en lo adelante, una individualización de los personajes, unido al juego y a la ironía de la máscara tradicional, el tipo brechtiano. Así convivirían dioses y villanos con héroes y heroínas, estafadores de poca monta y amigos leales y reales, sentimientos complejos y actitudes de retablo, la vida y el teatro fundidos en un discurso que priorizaba la transparencia y la veracidad pero que no olvidaba en ningún momento el juego y la convención teatral más tierna, complejización de las emociones en un trazado naif de terracota. Es difícil definir las cosas prácticas, las líneas prácticas de una pesquisa escénica. Lo que quieres y lo que logras o malogras en el teatro es casi siempre percibido sensorialmente o malinterpretado, es todo un riesgo ser entendido en el teatro, y más en este trabajo con Brecht donde nunca quise que la operación de acercamiento fuera obvia, al punto mortal de destruir las sutilezas poéticas del texto y de la propia estrategia de fabulación de Brecht al situar su historia en una China de folletín, distante y eficaz como las parábolas.

Después de tener claro el tono y la música interior de aquello que hacíamos a ciegas, algo como un entendimiento tácito empezó a definirse en el lenguaje de la

puesta y así pudimos ver la luz al final de un túnel de meses de trabajo donde muchos de los que estaban en *Baal* se fueron, donde otros entraron, donde los que se quedaron, sin duda, se quedaron y crecieron.

Por primera vez con esta obra trabajamos en el escenario gigantesco del Noveno Piso del Teatro Nacional y esto nos dio una sensación nueva de apertura con relación a *Baal*. La amplitud del área de representación y la cercanía del público son una de las paradojas felices de este espacio alternativo. Hasta ese momento mis puestas anteriores, incluida *Baal*, se habían hecho en espacios pequeños o estrechos como el del Buendía y otros de la ciudad: esta fue la primera vez que trabajé con la horizontalidad más plena que pueda tenerse y este hallazgo entró como una felicidad descubierta por primera vez en las composiciones de *El alma buena de Se-Chuán* que de buenas a primeras se expandieron horizontalmente y hacia los lados. Sin respetar entradas ni salidas convencionales, el escenario abierto del Noveno Piso me proporcionó una dimensión de composiciones de conjunto más libres y diáfanas que le dieron un despliegue visual inesperado al montaje. La tienda de tabaco de Shen Te, por ejemplo, dejó de ser una tiendecita para convertirse en un vasto almacén lleno de torres de pacas de yaguas y de grandes cajas de tabaco que se extendían por todo el ámbito del espacio vacío con sus laberintos efectivos donde se perdían los personajes en la acción.

Recuerdo que dentro de estas pacas de tabaco por casualidad descubrimos un día metros y metros de gasa blanca usadas realmente en los cultivos del tabaco y las colgamos de aforo en lugar de la telonería. Fue un hallazgo feliz que abrió, con su transparencia y ligereza, aún más el espacio y concretó la idea, no de escenografía, sino de Espacio, de Lugar, de gran almacén para la acción, de teatro abierto y de metáfora de la propia obra. Aquel sitio vasto y ocre de *El alma buena...*, color tierra, color tabaco y madera, en franco contraste con el colorido chillón y empastado del vestuario, que evadía mostrar la pobreza uniforme típica en el teatro brechtiano para exponer, así, la carnavalización de nuestra pobreza real con sus telas malas y sus ropas coloridas, tuvo para mí la felicidad de ser un salto al vacío, al aire libre del escenario, el paso a otra escala y otra concepción inédita.

Con este espacio empezó una aventura para nosotros nueva que nos alejó estéticamente de las deudas asociadas al resultado de mi trabajo anterior. Es por eso que a pesar del calor y las incomodidades de toda índole de este espacio me he resistido a las presiones de abandonarlo, en él encontré la imagen del foro, del teatro del mundo calderoneano, tan cercana también a Brecht y su obsesión de una arena abierta al debate social. Salí, al llegar a ese escenario, de la concepción de un teatro experimental y ritualista. De golpe sentí, orgánicamente, que se abría una brecha en la costura de mis obras al coserlas a esta plaza con público sentado, a este tablado sin esquinas ni bordes, con su techo tan alto y los espectadores abrazándote en



una misma paradoja, brecha que metió al público de frente en mi debate y en mis temas para no sacarlo ya más.

Baal tuvo la fuerza del evento clandestino que ocurre en un sótano expresionista, con sus tintes de cabaret dadá y juvenil: fue un paso por desembarazarme del teatro teatral y metafórico que hice anteriormente, pero con *El alma buena de Se-Chuán* y con un Brecht cenital, llámesele épico o dialéctico, en la madurez de sus posibilidades de polemista e inventor, el teatro me dio una lección que no esperaba: podía ser útil y divertido.

NOTAS

- 1 En su artículo «Para llegar a Baal», el crítico Omar Valiño habló por primera vez de estas conexiones entre los materiales de desecho y la realidad actual presentes en la obra, *La Gaceta de Cuba*, n. 2, 1999.
- 2 En un artículo aparecido en la revista *Primer Acto*, n. 275, 1998, el crítico español David Ladra se refirió en estos términos a nuestra idea de la juventud en *Baal*.
- 3 El crítico Eberto García Abreu, en un artículo aparecido en *tablas* 1/98, se refirió con esta misma palabra a tal idea del espacio del espectáculo.

Aunque no todos podrán leer estas páginas dada la codificación del lenguaje musical, no quisimos prescindir de ellas para dar constancia en este número de otra lectura, muy singular sin duda, del teatro alemán entre nosotros. Puestos a elegir, ninguna música mejor que la de Carlos Fariñas, quien tanto colaboró con la escena germana. En este caso se trata de fragmentos del «Preludio» de su limpia partitura original para *Penthesilea*, de Heinrich von Kleist, encargo para el espectáculo dirigido por Franck-Patrick Steckel en el Teatro Dramático de Frankfurt am Main por el doscientos aniversario del natalicio de Kleist (1977).

Fariñas ofrece su visión desde su personal aleatorismo: sirve a un tema netamente occidental desde los compases de los toques afrocubanos. Crea una evolución minimalista mediante la repetición de fórmulas rítmicas, donde lo importante no es la diversidad melódica sino precisamente la rítmica. Así, para huir de la monotonía, utiliza los diferentes timbres de los instrumentos.

Ve, desafía un clásico desde su propio magma cultural.

3 Flautas (2ª cambia a flautín)

3 Oboes

1 Cuerno inglés

1 Clarinete piqueteo Eb

2 Clarinetas Bb

1 Clarinete bajo Bb

2 Fagotes

1 Corcha-fagote

X 4 Cornos F

X 4 Trompetas Bb (= C)

X 2 Trombones tenor

X 1 Trombón bajo

X 1 Tuba

X 6 Percusionistas

X 1 Piano

X Cuerdas a 5 partes

2 FLUTES

3 OBOES

2 WOODS

1 ENG. HORN

1 ALTO CLARINETTE (Eb)

2 CLARINETTES (Bb)

1 CLARINETTE BASS (Bb)

2 FAGOTS

1 CORNE-FAGOT

4 CORNS (F)

3 TRUMPETS (F)

2 TROMBONES

1 TROMBONE BASS

1 TUBA

6 PERCUSSIONS

1 PIANO

CORDS (5 PARTS)

NOTES

1- ALL THE INSTRUMENTS ARE WRITTEN IN C

2- THE SYMBOL \downarrow INDICATES THAT THE NEXT BARS HAVE A FREE DURATION.

3- FREE DURATION BARS HAVE THE SAME TEMPO (i.e. [P:♩]) FOR THE WHOLE PIECE.

4- SOME VARIATIONS OF INTENSITY ARE TO BE CHANGED AS REQUIRED FOR THE PERFORMANCE AND ESPECIALLY IN FUNCTION OF THE STAGE.

5- THE SYMBOL $\overline{\quad}$ INDICATES RHYTHMICAL GROUPS TO BE REPEATED WITHIN THE DURATION OF EACH BAR.

6- \rightarrow INDICATES CONTINUATION

PRELUDIO PARA ORQUESTRA

PENTHESILEA

Chelos FARIAS

$\downarrow = 138 - 144$

1 2 3

Handwritten musical score for measures 1, 2, and 3. The score is written on four staves. Measure 1 includes the instruction 'Grazie!!' and 'PPP Corno lontano'. Measure 2 includes 'pp Corno lontano'. Measure 3 includes 'p' and 'Corno 2da'. A box labeled 'T. TRU.' is present at the end of measure 3.

4 5 6

Handwritten musical score for measures 4, 5, and 6. The score is written on four staves. Measure 4 includes 'pp Corno lontano' and 'Soprano'. Measure 5 includes 'Corno 2da'. Measure 6 includes 'Corno 1da' and 'pp Corno lontano 3'. A box labeled 'Corno 2da' is present at the end of measure 6.

7 8 9 10

Handwritten musical score for measures 7, 8, 9, and 10. The score is written on ten staves. Measures 7, 8, and 9 are mostly empty staves with some markings. Measure 10 includes 'p' and 'Corno lontano 3'.

This page contains a handwritten musical score for a large ensemble, spanning measures 60 to 63. The score is organized into several systems of staves:

- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Clarinet in A (Cl. A), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (Cb.).
- Brass:** Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Euphonium/Tuba (Euph./Tuba).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vcl.), Cello (Vcl. C), and Double Bass (Vcl. B).
- Percussion:** Snare Drum (Sn.), Bass Drum (Bd.), and Cymbals (Cym.).
- Other:** A section for "Solo" instruments, likely including a saxophone, and a section for "Perc." (Percussion).

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key markings include *f* (forte), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like "Cresc. pp" and "Cresc. ff". The notation is dense, with many notes and rests across the measures.

Handwritten musical score for measures 64-67. The score includes multiple staves with various musical notations. Key annotations include:

- Measure 64: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte).
- Measure 65: *ff* (fortissimo), *sfz* (sforzando), *sfz - p* (sforzando to piano), *sfz - p* (sforzando to piano).
- Measure 66: *sfz* (sforzando), *sfz - p* (sforzando to piano).
- Measure 67: *f* (forte).

Other markings include *Clar.* (Clarinet), *Cor.* (Cornet), and *Cap. 1-2, 3-4, 5-6* (Capicorno).

Handwritten musical score for measures 68-71. The score includes multiple staves with various musical notations. Key annotations include:

- Measure 68: *Capra. p* (Capricorn).
- Measure 69: *sfz* (sforzando).
- Measure 70: *sfz* (sforzando), *sfz - p* (sforzando to piano).
- Measure 71: *f* (forte).

Handwritten musical score for measures 72-75. The score includes multiple staves with various musical notations. Key annotations include:

- Measure 72: *f* (forte), *sfz* (sforzando).
- Measure 73: *f* (forte), *sfz* (sforzando).
- Measure 74: *f* (forte), *sfz* (sforzando).
- Measure 75: *f* (forte), *sfz* (sforzando).

Other markings include *sfz - p* (sforzando to piano) and *sfz* (sforzando).

Sobre el pobre Bertolt Brecht

Roxana Pineda

HAY HOMBRES QUE VAN FORJANDO SU

leyenda en el propio hecho de existir. Quizá decir eso no sea juicioso ni exacto, pero hay hombres que en el propio hecho de existir van forjando su leyenda. Esos hombres nos llegan a través de las miradas de otros, a través de los juicios de otros, a través de las rencillas, de los retruécanos literarios, de las diatribas filosóficas o estéticas, de las biografías apasionadas o tendenciosamente objetivas... La vida de estos hombres pasa a formar parte de un patrimonio colectivo que los oculta y los acecha ya sea a través del odio o del amor. Son esos hombres que a pesar de odios y de amores están anclados para siempre en el panteón de los mitos necesarios.



Yo, Bertolt Brecht, soy de los bosques negros.
Mi madre me llevó a las ciudades
estando todavía en su seno. Y el frío de los bosques
me acompañará hasta la muerte.

....

De estas ciudades quedará: isólo el viento que ha
cruzado por ellas!

Haga la casa feliz al que come: él la vacía.

Sabemos que estamos de paso solamente

y después de nosotros: nada importante vendrá.

En los terremotos que se producirán espero no dejar
que la amargura apague mi tabaco Virginia.

Yo, Bertolt Brecht, arrojado a las ciudades de asfalto
desde los bosques negros, dentro de mi madre,
hace tiempo.

Cada uno de ellos sin embargo tuvo un presente lleno de angustias y preguntas. Un presente con días tristes y felices. Un hijo muerto en el frente ruso bajo uniforme alemán, un pulmón atrofiado y una gripe mal atendida. Detrás de la niebla que la historia teje alrededor de sus existencias se cobija la sangre que ardía, el miedo a la guerra, el odio a la guerra, el asco a la guerra. Unos ojos que no siempre llevaron lentes, los años de juventud con la guitarra en andas entre vinos y tabernas alardeando el poeta sus primeros versos. Un primero de mayo con veintidós años y aquella que lo llevó a las ciudades todavía en su seno, muerta. El homenaje en una cava de Munich al poeta F. Wedekind admirado y fallecido. Una estancia en el hospital por *mala alimentación*, algunos matrimonios, el nacimiento de su hija Hanne, el encuentro con Helene Weigel y el nacimiento de sus hijos Stefan y Bárbara. Y la selva negra como amuleto y presagio que siempre le acompañó.

II

Estudiosos muy sabios e inteligentes aseguran que Bertolt Brecht es el más grande poeta dramático de la segunda mitad del pasado siglo. Muchos son los que han dedicado horas interminables de lectura para esclarecer el alcance de su legado y nombrar en tinta la majestuosidad y las contradicciones del artista alemán. Nadie pone en duda la importancia de su legado, y no escasean las disputas sobre la eficacia de su influencia en América Latina.

En Cuba, la presencia de Brecht se asocia a uno de los momentos más creativos de Teatro Estudio con Vicente Revuelta, y no es extraño que sea de la mano de Vicente que se abra paso en los escenarios cubanos, siendo Vicente además de un artista rotundo, esa persona que nunca se ha dejado de hacer preguntas sobre la naturaleza del arte y la hondura del hombre, con esa vocación experimental innata en él.

A los veinte años escribe «La balada del soldado muerto» y la primera versión de *Baal*, perseguida por una aureola que la asocia a una visión autobiográfica donde Baal sería el propio Brecht, a la anécdota que un amigo le contó sobre un personaje que realmente existía, o a una apuesta que hizo Brecht en una taberna donde se comprometió a terminar en cuatro días la parodia de una obra llamada *El solitario* del escritor Hanns Johst, que se convertiría luego en escritor oficial del régimen nazi.

Cosas así le persiguen siempre. En vida y después de su muerte. Quizás sea difícil hallar a alguien tan amado y cuestionado al mismo tiempo. A él se le achacan las influencias mal asimiladas de nuestro continente, aquellos procesos modelos que a través de los famosos libros de dirección de Brecht pretendían reproducir fielmente las estrategias de dirección de la puesta en escena. A Brecht se le hace responsable de cierto tedio y espíritu panfletario muchas veces enarbolado en su nombre cuando quiso hacerse del teatro una tribuna a favor del pueblo y la defensa de las clases

explotadas. A él se le han atribuido también muchas interpretaciones mecánicas del famoso efecto V o de distanciamiento, chatura imaginativa, estructuras dramáticas desordenadas, frialdad en la interpretación de los actores, falta de interiorización del papel, entre muchas otras curiosas nominaciones.

Sin embargo, estos vientos han sido el resultado de tormentas a veces necesarias, a veces importadas, a veces ridículas. Bertolt Brecht supera con la hondura de su obra y lo intrincado de su propia vida cualquier acercamiento banal, doméstico, utilitario o inútilmente erudito.

No cabe duda de que su vida en el teatro, y todas las respuestas que ofreció a las preguntas que otros ya habían dejado abiertas; las respuestas que encontró construyendo su propio castillo en medio de amenazas reales, la afirmación de vida que intentó y procreó por encima de todas las dudas y vicisitudes, lacerado y temeroso, perseguido y traicionado, alabado y maldecido, dejaron una puerta abierta en el teatro de occidente y esa puerta permanece así, sin pestillos ni tranca de palo, abierta y tentadora, abierta y sin guardianes, para que al paso todos puedan asomarse. Es una puerta abierta que permite encontrar encuentros.

...Si piensas morir preocúpate
de que no quede tumba que indique dónde yaces
con un claro epitafio que te señale
y la fecha de tu muerte que te delate.
Una vez más:
¡borra las huellas!
(eso me enseñaron).

La quinta rueda, Estudio Teatral de Santa Clara



III

Y sin embargo sabemos:
también el odio contra la bajeza
desfigura las facciones.
También la ira contra la injusticia
pone ronca la voz. Ah, nosotros
que queríamos preparar el terreno
para la amabilidad,
no pudimos nosotros mismos ser
amables.
Ustedes, sin embargo, cuando lleguen los tiempos
en que el hombre sea amigo del hombre,
piensen en nosotros
con indulgencia.

Mi primer encuentro con Brecht ocurrió a los quince años cuando mi maestra de literatura nos enseñaba las técnicas novedosas del director alemán donde usaban carteles y luces blancas para acentuar el efecto de distanciamiento. Era una buena maestra. Mi segundo encuentro con Brecht ocurre a través de las fantásticas clases de mi maestro Sacha, apasionado del dramaturgo alemán, que nos hacía ver a través de sus ansiosas palabras el retrato de Galileo apegado a la grasa de la carne mientras Andrea reclamaba los *Discorsi*. Era un gran maestro. Mi tercer encuentro con Brecht ocurre a través de Vicente, cuando me encontraba trabajando con él como integrante de un Taller en la Casa de Línea, y Vicente tuvo que dirigir una obra con Teatro Estudio y decidió reponer *Galileo Galilei* y nos pidió que nos integráramos al montaje. Recuerdo aquellos ensayos donde los jóvenes y los actores profesionales, embebidos del personaje que deseáramos, nos lanzábamos por la calle Línea y nos sentábamos en las mesas del Carmelo improvisando con la gente que miraba extrañada y pensaba: qué locos. Yo era Señora Sarti. Llegué en este proceso hasta el Lunes de Teatro en el Hubert de Blanck dedicado al montaje de *Galileo Galilei* y formé parte del coro de jóvenes del que tanto se habló. Recuerdo perfectamente todo lo que hacía, y recuerdo a Vicente que exigía las velitas encendidas sobre la rueda de madera donde se calentaba la planta de los pies. Creo que ese fue mi primer día de teatro. No olvidaré jamás el susto que me dio constatar el hueco negro donde estaba el público, un terror lleno de placer que me lanzó definitivamente al teatro.

He sido después profesora en el ISA y he impartido el curso donde explicaba a Brecht. Y luego he seguido leyéndolo y estudiándolo. En 1991 mi grupo montó una versión de *La excepción y la regla* para una gira por los centrales azucareros que tuvo mucha acogida de público. En mi espectáculo *Piel de violetas* (1996)

hay trozos de poemas de Brecht, y nuestro espectáculo *La quinta rueda* (2000) tiene entre sus estímulos de inicio el poema homónimo de Brecht. *Madre Coraje y sus hijos* es una de mis obras de teatro preferidas.

Tengo cierta cultura teatral que me permite comprender las estructuras dramáticas de las obras de Brecht, sus principios didácticos, sus estrategias para involucrar lúcidamente al público, el alcance del efecto V, de las contradicciones, de los personajes que no comprenden para que el público comprenda, etc. Sin embargo, con la experiencia en el teatro y los años, no son esas cosas las que ya me seducen. Me seduce más la visión de Brecht escapando, huyendo de un país a otro perseguido por la furia nazi, Brecht mirando el mapa para descubrir una puerta. La imagen del artista que no deja de escribir, el exilio que lo llena de una energía desesperada para afirmarse en su lengua a través del oficio de escritor. Y sus testimonios, aquellos que nos hablan del trabajo concreto en una escena: «cada escena tenía que tener un tono básico... a la primera se le adjudicó un suave tono matinal, con blancos, amarillos y grises... Hay que evitar los distintos cambios de posición con movimientos poco significativos de los personajes...»

Algunas de sus obras siguen siendo inagotables para mí. Pero es su vida agitada y febril, contradictoria con la visión de un artista sólido y robusto la que me hace volver a él una y otra vez. No sé por qué, cuando pienso en Brecht pienso en Chaplin, y recuerdo ahora mismo la escena de *Luces de la ciudad* donde la joven que ha recobrado su vista reconoce al vagabundo como su protector. El rostro del vagabundo es para mí la imagen del rostro escondido de Bertolt Brecht empeñado en conservar la ingenuidad en un mundo donde no le estaba permitido sentarse.

Bertolt Brecht nace el 10 de febrero de 1898 y muere el 14 de agosto de 1956. El 10 de agosto dirigía la última reposición de su obra *Galileo Galilei*.

Diseñando con Brecht, Neher, Otto y Von Appen

Nieves Laferté

UN HOMBRE ES UN HOMBRE TUVO SU estreno absoluto en Cuba en agosto de 1969 en el Teatro Miramar.

Se trata de un texto de Bertolt Brecht –en algunas traducciones aparece como *Hombre es hombre*. Su primera versión data de 1920 cuando su autor tenía veintiún años y era estudiante en Augsburg. Sufrió revisiones sucesivas en 1928 para una puesta en escena de Erich Engel, en 1931 para la puesta en escena del propio Brecht, en 1936 cuando recomienda concretar la parábola al fascismo en Alemania y en 1954 para la edición de sus obras completas.

En 1969 los directores de la Escuela Nacional de Arte, Isabel Herrera y Alberto Pabelo, llevaron a cabo este montaje que sería la obra de graduación de sus alumnos del cuarto año. Contó con los diseños de escenografía y vestuario de Dmitri Kdmoska, escenógrafo checo, profesor y jefe de la cátedra de diseño escénico de la Escuela de Artes Dramáticas, que así se llamaba entonces, teniendo como asistente a un aventajado alumno, Carlos Arditti, quien se graduaría un año después, al que también se le confió el diseño del telón de fondo.

Este trabajo sorprendió por la eficacia de su imagen plástica y por el grado de comunicación logrado gracias a la correspondencia del trabajo dramático con el desempeño actoral y la labor de diseño, bajo la égida de sus directores. Pero siempre me asaltaron dudas acerca de la «verdadera y real» representación de un teatro brechtiano pasando por las excepcionales experiencias de mi participación como público de *Madre Coraje* de Teatro Estudio dirigida por Vicente Revuelta, con diseños de escenografía, vestuario e iluminación de Rogelio Díaz Cuesta; *El círculo de tiza caucásico* con puesta en escena de Ugo Ulive, y diseños de escenografía y vestuario de Raúl Oliva y Salvador Fernández, y de luces de Rodolfo López, y muchos otros montajes a cargo de diferentes colectivos.

Intuyo que un montaje brechtiano debe ser, más que cualquier otro presupuesto, una actitud creativa frente a un texto dramático, pero el resultado debe conducir al reflejo de esa «actitud creadora», pasando por la necesidad personal de hacer un Brecht arqueológico o una traducción de Brecht a «otro tiempo» sin renunciaciones estéticas ni traiciones ideológicas.

Durante bastante tiempo Brecht fue para muchos un dramaturgo comunista alemán, que debía o tenía que representarse siguiendo reglas bien rígidas y es-



Bertolt Brecht y Erich Engel durante un ensayo de *Vida de Galileo* (1957)

quemáticas: renuncia a la embocadura y telones de boca, uso del «telón brechtiano», utilización de materiales bastos, rústicos, de apariencia pobre, con colores que cerraban la gama de los grises a los sienas y el blanco hueso; presencia de carteles, banderas y estandartes o textos expuestos para que el espectador siguiera o formara parte del juego escénico; y en no pocos montajes hasta la utilización de máscaras que no siempre denotaban su valor significante.

Quizás pudiéramos decir que estos presupuestos constituyen ciertas «reglas», las del esquema, las del punto de partida, pero la práctica teatral no es un dogma.

Brecht, como Craig, tuvo en cuenta el acervo cultural que enriqueciera sus propuestas, en la escenificación renacentista, las destrezas interpretativas de la *Commedia dell'Arte* y los códigos formales del teatro oriental. Tanto Brecht como Craig

se plantearon el teatro como un proceso creativo activo, recibido por un espectador tan creativo como los propios artistas.

Y en cada representación que yo disfrutaba surgía la misma incógnita: ¿en realidad conozco a Brecht?

Durante un tiempo encontré que todas las referencias al trabajo creativo de Brecht estaban relacionadas con la figura de Karl von Appen, y me preguntaba cuándo y cómo había comenzado la colaboración con este diseñador. No era el único pero sí el más reseñado. Los otros colaboradores ¿eran casuales? Luego observé que Von Appen y Teo Otto son considerados por la mayoría de los investigadores como sustitutos de Caspar Neher en su ausencia. La incidencia en Von Appen dependía de la procedencia de la información que en esos años era referida a un período de colaboración mutua y procedía mayoritariamente de la Alemania socialista.

Afortunadamente Brecht describía prolijamente todo el proceso de trabajo en sus obras, con variados y copiosos detalles.

Sólo excepcionalmente historiadores e investigadores conceden la misma importancia a los diseñadores que al dramaturgo y el director, aunque los grandes hitos del devenir histórico teatral han estado siempre en dependencia de la verdadera integración de las partes. Se trataba de



Boceto de Neher preparado para obtener un modelo de trabajo para la puesta en escena de *El preceptor*, representada por el Berliner Ensemble en 1950

una posición de principios; su método de trabajo hacía una unidad de la tríada autor-director-escenógrafo que debía estar presente en casi todas las sesiones de trabajo, al extremo de suspender ensayos por no tener al escenógrafo para trabajar en la «evolución del texto» o la necesidad de confrontar con el escenógrafo y los actores el material escénico en aras de lograr un significado autosuficiente.

Jhon Willet, en su biografía de Neher, *Caspar Neher: Brecht's Designer*, señala que para Neher «la mayor preocupación del diseñador teatral es organizar el espacio escénico para la progresión del tiempo dramático y el movimiento de los actores». A diferencia de Reinhardt, Caspar Neher no fue atraído por el vacío de espacios no convencionales y el poder de la luz de realzar o concentrar este vacío donde la escena permanece en calma esperando ser descubierta.

La colaboración de Neher con Brecht comienza con *Tambores en la noche* para el Kammerspiele de Munich, pero los bocetos fueron rechazados por la directiva del teatro que contaba con Otto Reigbert como escenógrafo fijo.

Es en 1923, con la puesta en escena de Erich Engel de *En la jungla* para el Residenztheater de Munich, que se estrecha



El Berliner Ensemble

la colaboración entre ambos. Cuando Brecht se traslada como asistente de dirección para el Deutsches Theater de Berlín, Neher también lo hace como escenógrafo, donde finalmente se estrena *En la jungla*.

Ya en esta etapa Neher se había distanciado de los principios del expresionismo y sus bocetos buscan una paridad visual con la representación. Neher elaboraba sus bocetos a la par que Brecht concebía el texto. Elaboraba sus dibujos en tinta sobre capas de acuarela húmeda para aplicar a la madera y el lienzo, logrando audaces efectos en el boceto y el escenario.

En 1927 Neher emplaza un ring de boxeo y hace que los cantantes se apoderen de este en *Songspiel Mahagonny*, apoyando la narración escénica con proyecciones e indicaciones al público para seguir el texto y exhortarlo a cantar. Como vemos, la forma tridimensional, el ring, es lo fundamental, las proyecciones *apoyan* lo que sucede en este e involucra a los espectadores para que participen activamente de lo que allí ocurre.

Escenificaciones sucesivas de Neher evidencian la tendencia a despojar la escena de la embocadura y la utilización de los coros, como en *La panadería*, que trabajaran entre 1929 y 1930 y que quedara inconclusa.¹

Pero esta colaboración se basaba en la atención que cada uno ponía en «el otro», en el incentivo que uno y otro provocaban para mantener atento el carácter creativo durante las sesiones de ensayo.

Se dice que la obra más lograda de esta etapa fue el montaje de *La ópera de tres centavos* bajo la dirección de Erich Engel en el Theater am Schiffbauerdamm en 1928. Inicialmente Brecht consideró que alcanzaría categoría de modelo: la escenografía estaba tan ligada al significado del texto como la música de Kurt Weill.² Neher proporcionaba a la escena descrita por Brecht una actitud significativamente más comprometida con el texto, desechando el enfoque decorativo que primaba en la escena expresionista de entonces.

Esta colaboración continuó desarrollándose en sucesivas puestas. En cierto modo, la descripción que Brecht hace de la escenografía en sus obras, llenas de notas explicativas, creó el ideal de «modelo escenográfico» que hemos visto repetirse y aceptarse como «imagen única». A contrapelo del ideal estético de Brecht. Si Brecht buscaba una nueva *forma* de expresión para el *contenido* de su obra –su aquí y su ahora–, una reproducción arqueológica, ¿no sería una traición a su ideal estético?

Por otra parte el texto, la dirección escénica y la escenografía no constituían compartimentos estancos. Las ideas de la representación en Neher eran más bien generales y eran tomadas por Brecht como punto de partida. Se probaban con los actores en los ensayos y se avanzaba experimentando y sopesando las opiniones de estos. Para Brecht era crucial que el escenógrafo avanzara siempre teniendo en cuenta a los actores, construyendo la geografía del escenario entre todos. Trabajaban, junto a los actores, los movimientos de los personajes aislados y en grupos, a veces con un boceto previo que se reelaboraba cada vez que fuera necesario.

En 1930 Teo Otto trabaja con Brecht en *La medida*, para la Grosses Schauspielhaus de Berlín. No experimenta con otro sistema, concuerda con Brecht en el método que este y Neher habían ido conformando.

Provenía de la Staatsoper de Berlín y anteriormente había sido profesor de la Bauhaus de Weimar. Así Teo Otto se integra a una colaboración creativa que solidifica a la vez la evolución estética de la escena brechtiana tanto como la de la dramaturgia.

Si bien Neher colaboró en los inicios de la dramaturgia brechtiana, sentó las bases para su desarrollo y conformó un sistema que se convirtió en modelo, su actuación se basó en su conocimiento de las artes plásticas sin un entrenamiento previo en escuela alguna. Pese a que se considera que Otto fue un sustituto de Neher, en la realidad estaba mejor preparado para dimensionar lo logrado hasta ese momento.³

Era evidente que para Otto la retroalimentación entre texto, dramaturgia y escenografía lo acercaba a la organización del lenguaje específico de la plástica escénica evaluando además durante los ensayos la complicidad o el rechazo de los actores. Así su contenido artístico se fundía con la forma artística en el sentido de lograr una

convención que respondiera visualmente a la idea que se quería comunicar. Neher se favoreció de esta retroalimentación que producía la confrontación con los actores. Estos a su vez enriquecían su interpretación en la comprensión del lugar que ocupaban en el texto de Brecht y el espacio a ellos asignado. Otto lo dimensionó en tanto se trataba de un Brecht evolucionado en su pensamiento visual.

En 1954 Teo Otto acepta el nombramiento de escenógrafo jefe del Kammerspiele de Munich y el Berliner necesitaba un escenógrafo que hiciera frente a todo el trabajo de la compañía.

En 1953 Brecht había invitado a Karl von Appen, quien trabajaba en el Sachsinschen Sataatstheater de Dresden, a colaborar con él en la puesta es escena de *Katzgraben*, de Erwin Strittmatter. Ahora, Von Appen se convierte en el escenógrafo principal del Berliner, no por la ausencia de Teo Otto, sino porque en su primera entrevista ya comprobaron que ambos tenían intereses comunes y veían el proceso de trabajo del escenógrafo con idéntico prisma.

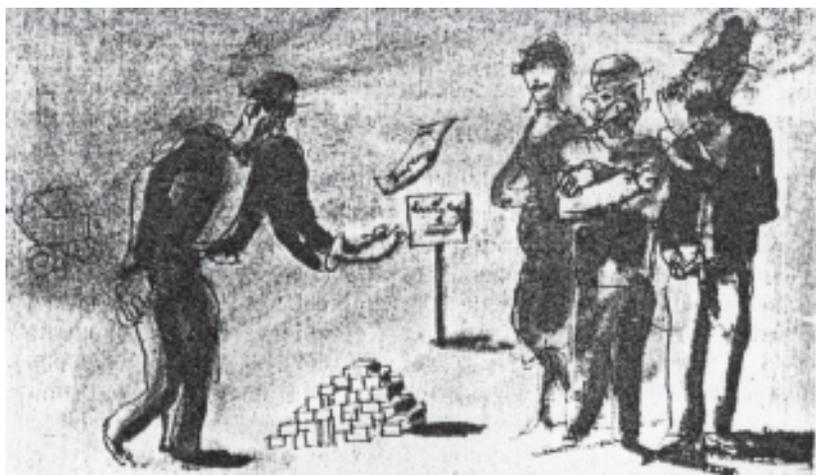
Su primera obra como escenógrafo jefe fue *El círculo de tiza caucasiano*. Con sutiles diferencias, Von Appen preparaba para los ensayos dibujos y bocetos de los actores y grupos, creando secuencias del montaje. Para Von Appen el boceto formaba parte de lo que llamaba *dramaturgia óptica* y constituía la base del trabajo de montaje de la obra.

Resultaron muy reveladoras para mí las reflexiones de Christopher Baughprivate en su ensayo: «Brecht y la escenografía: El Buhnenbildner y el Buchnenbauer» y más que todo cuando alega al final de su trabajo que

las ideas escenográficas de Brecht ofrecen espacio político y estético para el artista teatral y para el público, cuya integración en una teoría del teatro establece la naturaleza dialéctica de la interpretación. (...) Son una fuente coherente y lúcida de ideas; ideas que exigen la constante reevaluación de la práctica y de la responsabilidad personal, y por tanto la *infinita reelaboración* del teatro.⁴

Comparto la posibilidad de representar a Brecht de acuerdo al *modelo*, como suele decirse, pero para mí, donde verdaderamente Brecht adquiere todo su sentido y dimensión es en la renovación de los conceptos y la imagen.

Entre los textos que analicé para esta investigación, el del escenógrafo e investigador argentino Francisco Javier para la puesta en escena de *Madre Coraje*, de Richard Schechner, ilustra vívidamente la asimilación de los presupuestos brechtianos. Esta puesta en escena del Environmental Theater fue realizada en un garaje en el que el centro del espacio escénico está absolutamente libre, un conjunto de escaleras y pasarelas junto a los muros, cuerdas y poleas incrustados en estos y la indicación de que el público deberá trasladarse a uno u otro lugar del espacio escénico durante la representación. La obra está estructurada en doce

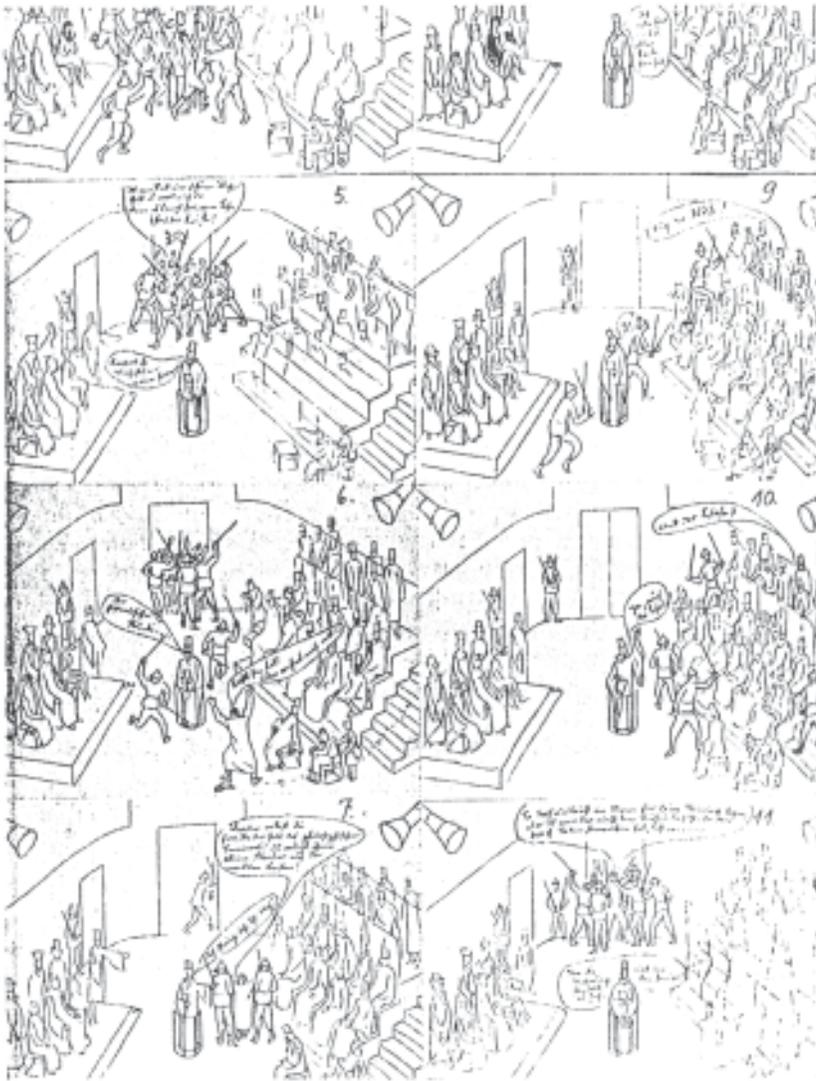


Boceto escenográfico de Neher para una escena de *La panadería* (1929-1930)

cuadros, y en el cuadro final se muestra a Madre Coraje inmovilizada en el centro del espacio tirando de todas las cuerdas adosadas a los muros como si estuviera en el centro de una gran tela de araña mientras dice el siguiente texto: «Espero arrastrar el carromato sola. Lo lograré, no queda mucho adentro. Espérenme, voy con ustedes». Los personajes, los muertos codo a codo con los vivos, en fila, en la fosa, cantan: «En la derrota y en la victoria, todos son perdedores».

Brecht trabajó con otros escenógrafos además de Neher, Otto y Von Appen. De los mismos existen fotos, algunos bocetos e infinidad de notas de los correspondientes montajes, entre ellos hallé reseñas sobre Erich Engel, Heinrich Kilger, Annemarie Rost, Hainer Hill, Heinz Pfeiffenberger; pero sólo cuando Brecht era el dramaturgo, o codirector. Cuando se trataba de sus textos, dirigidos *sólo por él*, los nombres de sus Buchnenbildners fueron únicamente los de Neher, Otto y Von Appen.

Como consecuencia de esta investigación siento que estoy en deuda con todos los teatrístas cubanos que admiran la obra de Brecht. A ellos les debo la continuación de esta investigación sobre las puestas de Brecht *que en esta isla han sido*.



Bocetos de Karl von Appen para *Turandot*

NOTAS

- 1 No obstante creó el libro modelo que utilizara el director Julio Babruskinas en su montaje en 1974 para el Teatro Político Bertolt Brecht, con diseños de escenografía de Julio Castaño y de vestuario de Grecia Cuevas, basados en la idea de Neher.
- 2 Kurt Weill se distancia de Brecht en 1930 a causa de las restricciones que las ideas de Brecht como dramaturgo implicaban para su obra.
- 3 Con Teo Otto no cesó la colaboración entre ambos. En 1933 Neher comienza a trabajar con Kurt Weill en la ópera, pero volverá a colaborar con Brecht en otros montajes.
- 4 Tomado de la conferencia de Von Appen para la Cuatrienal Internacional de Escenografía de Praga en 1971, p. 11.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreus, Luis Eberto: *Brecht's designer Caspar Neher*, New York, 2003 (inédito).
- Baughprivate, Christopher: *Brecht y la escenografía: el Buchnenbildner y el Buchnenbauer*. Compilación de textos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Javier, Francisco: *La renovación del espacio escenográfico*, Fundación, Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1981.
- OPERA, *Compositores, Obras, Intérpretes*, 2000, de la edición original: 1999, Konemann, Colonia.
- Willet, John: *Caspar Neher: Brecht's Designer*, en Arts Council Touring Exhibition, 1986.
- Se utilizaron también como referencia para este trabajo las copiosas notas al programa de la puesta en escena de *Un hombre es un hombre* por la Escuela Nacional de Arte y los programas del Teatro Político Bertolt Brecht para las puestas en escena de *La panadería* y *La boda de los pequeños burgueses*.

Ulises Rodríguez Febles, Premio Virgilio Piñera 2004

EL 18 DE ENERO PASADO SE reunió en La Habana el jurado del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2004, cuya convocatoria había sido librada el 27 de marzo del año anterior.

Dado su carácter bienal, esta es la segunda ocasión en que se pone en circulación el importante concurso llevado a feliz término por primera vez en 2002. Organizado por esta revista en nombre del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, con el auspicio del Ministerio de Cultura y el apoyo del Instituto Cubano del Libro, su resultado fue dado a conocer con la lectura del acta del jurado el 22 de enero, Día del Teatro Cubano, en el acto de entrega de los Premios Nacionales de Teatro 2004, celebrado en la sala Hubert de Blanck.

En el mismo acto se hizo público el premio otorgado por el Royal Court Theatre, de Londres, Reino Unido, grupo que previamente había sumado esta iniciativa de apoyo a la dramaturgia cubana a través de una base inserta en la convocatoria, la cual distinguiría a un escritor teatral emergente cuya obra versara sobre la realidad cubana contemporánea con la traducción de esta al inglés y su publicación en Gran Bretaña mediante una edición bilingüe.

Ambos jurados, en decisiones tomadas de manera independiente, coincidieron en premiar la obra *El concierto*, del matancero Ulises Rodríguez Febles.

El jurado del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2004, presidido por el dramaturgo y director Albio Paz e integrado por el dramaturgo y crítico Amado del Pino (ganador de la primera convocatoria con *El zapato sucio*, cuya edición por nuestro sello



Ediciones Alarcos recibiera el Premio de la Crítica Literaria 2002), y el director teatral Carlos Celdrán, luego de leer y valorar los treinta y tres originales presentados, acordó por unanimidad «otorgar el premio por lo inusitado del tema y de su tratamiento, la vitalidad de los personajes y el frenético juego escénico alcanzado» a la mencionada pieza. Igualmente declaró finalista el texto *Naufragio de la fe*, de Lilian Susel Zaldívar de los Reyes, por «la actualidad del argumento, la profundidad del manejo de las relaciones humanas en la pareja lograda con sostenida dramaticidad».

Nuevamente, el Premio Virgilio Piñera se convierte en un estímulo para la escritura dramática insular, en particular en esta realización para los jóvenes dramaturgos. Ulises Rodríguez Febles, de treinta y cinco años, ha recibido varios premios por sus primeras obras, sobre todo en su natal Matanzas, donde también dirige el Centro de Documentación e Investigaciones de las Artes Escénicas. Y Lilian Susel Zaldívar, de treinta y tres años, graduada en su ciudad, Santiago de Cuba, en Historia del Arte, apenas se inicia como dramaturga.

Las respectivas distinciones le serían entregadas, al cierre de esta edición, en la Feria del Libro de La Habana.

P r e m i o *t a b l a s* 2003

UNA JORNADA INVERNAL DEL PASADO DICIEMBRE SORPRENDIÓ LA DELIBERACIÓN DEL jurado del Premio Anual de Crítica y Gráfica de *tablas*, reunido en nuestra sede para valorar los mejores trabajos presentados a concurso durante 2003. El maestro titiritero, investigador y diseñador Armando Morales, el teatrólogo y profesor Habey Hechavarría Prado y el fotógrafo Xavier Carvajal, luego de leer y analizar detenidamente los artículos, proyectos y series plásticas presentados, decidieron por unanimidad premiar las críticas «*Tartufo* regresa a Estudio», de Norge Espinosa Mendoza, a propósito de la reciente puesta de Raquel Revuelta con Teatro Estudio, y «*Roberto Zucco: una lectura necesaria*», de Rodolfo B. de Puzo –quien cursa el cuarto año de la Licenciatura en Teatología en el ISA–, a partir del montaje de Carlos Celdrán con Argos Teatro, en las categorías de profesionales y estudiantes, respectivamente. El galardón de fotografía fue a manos de Jorge Luis Baños por su serie sobre el espectáculo *Ícaros*, de Teatro El Público. El lauro de ilustración lo mereció la serie «Evidencias», de Maikel Rodríguez de la Cruz, en tanto Niels del Rosario obtuvo mención en este apartado. El proyecto de investigación sobre humor escénico que presentara el crítico Osvaldo Cano, fue igualmente premiado.

Ilustra el siguiente libreto la serie distinguida, y en próximas entregas irán apareciendo los textos y las fotografías.

tablas



ILUSTRACIONES: MAIKEL RODRÍGUEZ DE LA CRUZ

Fausto comes alive!

Rafael González

Libreto 64

Rafael González (Ranchuelo, 1950)



FOTO: XAVIER CARVAJAL

Licenciado en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de La Habana y en Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte.

Autor de la muy editada *Molinos de viento* (1984), publicada ese año como libreto de *tablas*, al igual que una década después *La paloma negra* (1993). Con *Fausto comes alive!*, también unos diez años después de esta última, ocupa por tercera vez las páginas centrales de esta revista.

Ha estrenado además *Calle Cuba 80 bajo la lluvia* (1988) y recientemente *El metodólogo* (2002). También ha realizado versiones de textos de otros autores.

Sus piezas han sido recogidas en diversas publicaciones y antologías. Pronto verá la luz por Ediciones Capiro un volumen suyo.

Todas sus obras han subido a escena en Teatro Escambray, donde ha sido asesor teatral y es hoy director general.

Un Fausto

Omar Valiño

más parecido a nosotros mismos

CUANDO RAFAEL GONZÁLEZ ESCRIBIÓ MOLINOS DE VIENTO PARA TEATRO

Escambray, llevaba ya varios años en ese grupo y, con anterioridad a su entrada en él, otros cuantos de relación activa con el singular colectivo enclavado en la zona montañosa del centro de la isla. Allí aprendió, como parte del equipo de trabajo de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, guiado por Graziella Pogolotti, a realizar investigaciones socio-culturales que nutrieron, junto a experiencias laborales concretas, la materia de un texto tan impactante como *Molinos...*

De cierta manera sus primeras piezas obedecen, sin soslayar su personal mirada como autor, a los resultados de esas investigaciones que fueron una práctica sostenida de la metodología de trabajo del Escambray, y que el propio Rafael dirigió por muchos años. Ellas le sirvieron un sustrato sobre el cual escribir, muy en sintonía con su habitual preocupación social y su aguda mirada hacia el entorno.

Si en *Molinos de viento* elige la escuela como centro de exploración de la dinámica de la sociedad cubana, en *Calle Cuba 80 bajo la lluvia* lo intenta a través de la pareja. Explícita, como el propio nombre de la obra indica, una voluntad de «retratar», mediante la indagación en una célula precisa, el estado de cosas de esa sociedad que le obsesiona, muy en consecuencia con las búsquedas estéticas del colectivo.

Por esa época, finales de los ochenta del siglo pasado, deja en la gaveta un título como *Observando a Elena*, también focalizado en un personaje inmerso en el ámbito educacional; ámbito que reaparecerá con *La paloma negra* y *El metodólogo*, pero de diferente forma. Si en la primera se pregunta sobre la

educación recibida por toda una generación, en la segunda nos coloca con sorna frente a un personaje que nos «instruye» sobre cómo salvarse en estos tiempos.

Aunque no pueda soslayarse la influencia decisiva que sobre esta mirada le significa su período como profesor y su conocimiento sobre el marco docente, su obra no es un tratado en torno a la educación como sector, sino, en todo caso, sobre la educación en su acepción más amplia, aquella que atañe a una constante antropológica del ser humano: su capacidad para transmitir experiencias.

Esta trayectoria de Rafael como dramaturgo, tan indivisible de la del propio Escambray, no sabemos si esconde insatisfacciones derivadas de ese constante toma y daca entre las necesidades de la agrupación y las suyas propias, lo cual por otra parte ha constituido una ventaja en tanto ha podido «diseñar» sus textos de acuerdo a circunstancias concretas del colectivo.

En todo caso *Fausto comes alive!* escapa de esa «cárcel» del servicio al Escambray. Lo escribió hace años y ha ido quedando atrás, tal vez porque no estuvo destinado a la idea de un proceso de montaje específico, quizás porque confiaba en esos valores eternos del personaje que, recorriendo siglos desde el Medioevo europeo, salta de la voz popular a la literatura después canonizada. González versiona con síntesis y fluidez ese monumento de la cultura occidental que es el *Fausto* de Goethe.

A la manera de aquella Noche de Walpurgis de *Molinos de viento*, esta vez más sosegada, Rafael elige una suerte de circunstancia poética que, por un lado, le permite sin forzamientos establecer las nociones de su texto sin traicionar el espíritu del autor alemán. Y por otro, ubicar con mayor «cordura» y precisión los límites funcionales de la obra para el teatro.

Frente a un *Fausto* más viejo que nunca, acuden como fantasmas todos los personajes principales del original: brujas, Mefisto, Margarita, Wagner, Homúnculo, la corte... Pero ya *Fausto* no recuerda nada o no quiere recordar. Obligado por la presión de tantos fantasmas, repasa su vida. Despiadado en la búsqueda del poder, más que del conocimiento, nada posee al final. El poder es cosa azarosa o circunstancial destinada invariablemente a perderse, parece subrayarnos ahora Rafael. Y de igual forma que poco se puede crear ejerciendo de una manera vertical un voluntarismo cuya racionalidad es síntoma de lo contrario.

Este último enunciado entronca con la obsesiva presencia en la obra de Rafael González del tema educacional, aquí en tanto forja de valores y, de nuevo, caminos para su transmisión. Por esa razón y otras destaca en la pieza su interés en presentar un *Fausto* cuyos bordados matices sean capaces de interpelar el presente cubano.

Y esta intención se objetiva con la proposición de un *Fausto* con un clarísimo carácter de representación teatral, con mucha concentración en sus vectores escénicos, lúdico en su búsqueda formal y en su espíritu de comunicación. Un *Fausto*, personaje y obra, en vez de grandioso, alcanzable, algo más parecido a nosotros mismos.



Fausto comes alive!

Adaptación y versión
sobre el texto *Fausto* de J. W. Goethe

Personajes

FAUSTO
MEFISTO
LA INQUIETUD

Las Tres Hermanas:

LA ESCASEZ
LA DEUDA
LA MISERIA

LA BRUJA

WAGNER, ayudante de laboratorio de Fausto
HOMÚNCULO, ser creado por Wagner

MARGARITA
MARTA, amiga de Margarita
VALENTÍN, hermano de Margarita

Ancianos campesinos:

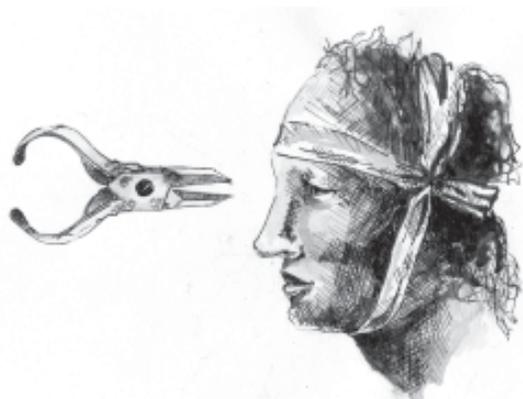
FILEMÓN
BAUCIS

LOS CUATRO VALIENTES

EL EMPERADOR

La Corte:
EL EXPLORADOR
EL GENERAL EN JEFE
LOS MINISTROS
EL ASTRÓLOGO

ACTRIZ (HELENA DE TROYA)
EUFORIÓN, hijo de Fausto y Helena



Cuadro I

Fausto, viejo, en silla de ruedas. Con gran esfuerzo alza un brazo y trata de alcanzar algo invisible que se encuentra ante él. Desfallece. Un sordo murmullo y una extraña musiquilla reclaman su atención. Aguzas sus sentidos. Detrás de él aparecen cuatro figuras fantasmagóricas.

FAUSTO. ¿Qué es aquello que viene flotando en el aire? Parecen fantasmas.

Las figuras se hacen visibles. Son cuatro mujeres canosas.

LA PRIMERA. Yo soy La Escasez.
LA SEGUNDA. Yo soy La Deuda.
LA TERCERA. Yo, La Miseria.
LA CUARTA. Y yo La Inquietud.

Las tres primeras se agrupan en un conjunto.

LA ESCASEZ. Cerrada está la puerta. No podemos entrar.
LA DEUDA. Ahí dentro vive un rico.
LA MISERIA. No queremos entrar.
LA ESCASEZ. Allí me convierto en sombra.
LA DEUDA. Allí me reduzco a la nada.
LA MISERIA. Allí me desvanecería.
LA INQUIETUD. Hermanas, ustedes no intenten siquiera entrar allí. Sin embargo, yo, puedo colarme libremente por el ojo de la cerradura.

La Escasez, La Deuda y La Miseria comienzan a alejarse lentamente

LAS TRES. Pasan las nubes, desaparecen las estrellas. Por allí detrás, de lejos, viene nuestra hermana... Allá viene Ella, por ahí se acerca... La Muerte.

La Inquietud ha avanzado lentamente situándose detrás de Fausto.

FAUSTO. El aire está lleno de fantasmas. ¡Nadie sabe cómo huir de ellos!... Ha rechinado la puerta y nadie entra. ¡Qué silencio! ¿Hay alguien ahí?
LA INQUIETUD. La pregunta requiere un sí.
FAUSTO. Y tú, ¿quién eres?
LA INQUIETUD. (*Situándose a su lado.*) Aquí estoy ya.
FAUSTO. ¡Vete!
LA INQUIETUD. Estoy en el sitio debido.
FAUSTO. ¡Anda con tino!
LA INQUIETUD. (*Cantando.*) En las sendas de la tierra, en las ondas del mar, soy la compañera, que sin buscarla jamás, siempre se encuentra, en las angustias, que hacen nido en el corazón... ¿No conociste nunca la inquietud?
FAUSTO. ¿La inquietud? Lo único que he hecho es atravesar apresuradamente el mundo... He tomado cualquier capricho por los cabellos. Lo que no me satisfacía, lo dejaba, y lo que huía de mí, lo dejaba correr... No hice más que

desear y satisfacer mis afanes, y desear de nuevo... Mi vida ha sido grande y poderosa.

LA INQUIETUD. Hay quienes se mueren de hambre en el seno de la abundancia. *(Continúa cantando.)*

FAUSTO. ¡Calla! De esa manera no puedes cogerme. Me niego a escuchar tales desatinos. ¡Vete!

La Inquietud canta con especial empeño.

FAUSTO. ¡Basta! Esa fastidiosa letanía podría engañar al hombre más avisado... ¡No reconozco tu poder!

LA INQUIETUD. *(Se inclina sobre Fausto.)* Los hombres son ciegos durante toda la vida. *(Sopla en su rostro.)* Ahora, Fausto, sé ciego tú también en el final. *(Se retira lentamente.)*

FAUSTO. ¡Maldita! ¿Qué me has hecho?

LA INQUIETUD. Una profunda oscuridad te penetrará poco a poco...

FAUSTO. ¡Siento brillar en mi interior una luz clara!

LA INQUIETUD. ¿Una luz? Cuidado, te podría quemar.

FAUSTO. Debo decir las palabras finales... De ellas depende mi salvación: el fin supremo de la sabiduría...

LA INQUIETUD. ¡Calla! ¡No tienes derecho! ¡Que se enciendan las luces! ¡Que comience la función!



Cuadro II

Una especie de comparsa de carnaval sale al ritmo de la música. Es la danza de la vida.

MAESTRO DE COMPARSA. Vivan, canten, bailen todos./ Salten sin parar/ que la danza de la vida/ gira sin cesar./ En la rueda, se entra y sale./ En la rueda, se sale y entra./ El cansancio no nos va a alcanzar./ Den y tomen./ Tomen y den./ ¡Lo importante es aplacar el deseo!/ Que choquen los vasos con su tintineo./ ¡A vivir la vida y a gozar!/ Oye, aquel de allá, ven pacá/ que en este mundo de bufones/ la locura es la señora./ ¡Adelante la mascarada social!/ Vivan, canten, bailen todos/ que la danza de la vida/ gira sin cesar.

De atrás del sillón de Fausto, sale Mefisto.

MEFISTO. ¿Pero qué clase de algarabía es esta?

LA INQUIETUD. ¡Apareció como por obra divina!... Y con un buen disfraz.

MEFISTO. Saludo al docto señor.

FAUSTO. ¿Quién eres?... «Saludo al docto señor», eso ya lo había oído antes.

MEFISTO. ¿Damos vuelta atrás? ¿Recuerdas aquel tiempo en que repetías y repetías obstinadamente que tu existencia se había convertido en un tormento?

FAUSTO. ¿Mi existencia un tormento?

MEFISTO. *(Parodiando a Fausto.)* «Ay, con ardiente afán estudié a fondo filosofía, ciencias jurídicas, medicina... Ah, y mírame ahora aquí, pobre loco, tan ignorante como antes... Me titulan maestro, me dicen hasta doctor... Llevo diez años llevando de las narices a mis alumnos de aquí para allá, de allá para aquí... Y veo que nada podemos saber». *(Risotada.)* ¿Recuerdas?

Fausto lo mira como queriendo entender.

MEFISTO. *(Continuando con la parodia.)* «No me imagino poder enseñar algo capaz de mejorar a los hombres... Por otra parte carezco de bienes y dinero, de honores».

FAUSTO. Ni un perro quisiera seguir viviendo así.

MEFISTO Y FAUSTO. «Siempre rodeado de libros, en aquel laboratorio... ¡Quiero vivir! ¡Quiero abarcar con mi espíritu lo elevado y lo bajo, encerrar en mi pecho el bien y el mal que está repartido en la vida!»

MEFISTO. Entonces aparecí yo... Y te lo advertí: ¡El tiempo es tan breve! *(Señala a La Inquietud.)* Hela aquí, ya llegó. *(La Inquietud sonríe.)*

FAUSTO. ¿Quién eres? ¿O me estaré volviendo loco? ¿Hablo conmigo mismo?

MEFISTO. Con una parte de ti, no te confundas. ¿No reconoces a tu esclavo, tu servidor? ¿No recuerdas nuestro pacto? Me dijiste: «Si alguna vez lograras seducirme a fuerza de placeres este sería mi último día. Si algún día le dijera al fugaz momento: ¡Detente, eres tan bello!, entonces podría pararse el reloj y finalizar el tiempo para mí, consentiré gustoso en morir.» Bella promesa que no debes repetir ante esta señora: ¡está disfrazada!

LA INQUIETUD. En las sendas de la tierra, en las ondas del mar, soy la compañera que sin buscarla jamás... *(Con un gesto hace aparecer a la Bruja.)*

MEFISTO. Oh, ¡un pase mágico! Y he aquí a la vieja bruja.

FAUSTO. ¿La vieja bruja?

MEFISTO. Sí, la que debía devolverte la juventud, yo te llevé a ella, ¿no recuerdas? ¿Cómo era su letanía?

MEFISTO Y BRUJA. De uno haz diez, y el dos quítalo, y tres haz al instante: ¡así eres rico! *(Risotada de ambos.)*

FAUSTO. *(A la Bruja.)* ¿Quién eres?

La Inquietud hace otro gesto. Aparece Margarita.

MEFISTO. Oh, me matas con estos pases... He aquí a Margarita, tan hermosa como siempre.

MARGARITA. Me ama, no me ama, me ama, no me ama... ¡Me ama!

FAUSTO. *(A Margarita.)* ¿Quién eres?

MEFISTO. ¿Quién eres? ¿Quién eres? ¿Es posible que la vejez haya borrado aquellos años mozos?

LA INQUIETUD. Quizás haya que recurrir a recuerdos recientes. *(Va a realizar otro pase mágico, pero la entrada de Wagner lo impide.)*

WAGNER. *(Entrando bruscamente.)* Quizás yo pueda.

MEFISTO. Ah, un pedante hace su aparición: señoras y señores, con ustedes, Wagner, el viejo y fiel ayudante de

laboratorio del doctor Fausto. ¿Alguien lo reconoce?
¿Alguien se acuerda de él?

WAGNER. (A alguien fuera de escena.) ¡Entra!

Aparece el Homúnculo, un joven envuelto completamente en una especie de nylon transparente. El Homúnculo avanza lentamente hasta donde Fausto se encuentra. Se arrodilla ante él. Le abraza las piernas. Fausto lo rechaza.

FAUSTO. ¡Quita! ¿Quién eres?

MEFISTO. ¿Quién eres?

LA INQUIETUD. Nunca pudo reconocerlo ni lo reconocerá nunca. (Hace un pase mágico.) Ahora retírense todos. Cada cual tendrá su tiempo. (Comienza nuevamente su canción.) Este es el tiempo de Filemón y Baucis. (Nuevo gesto mágico.)

MEFISTO. (Ríe.) Cuidado, Fausto, todo comienza de nuevo pero ahora por el final. Y cuando la historia se cuenta desde su final... ¡Algo trama! ¡Cuidado!

LA INQUIETUD. ¿Podría la historia contarse desde su principio? ¡Calla! Ya aparecen: con ustedes, Filemón y Baucis.

Entran dos ancianos apacibles, hermosos en su condición de fantasmas.

FILEMÓN. ¿Te has fijado, Baucis, cómo los campos han verdeado uno tras otro?

BAUCIS. Sí, realmente ha sido un prodigio.

FAUSTO. ¿Quiénes hablan?

FILEMÓN. ¿Acaso no lo pregonaron a son de trompeta al pasar por aquí?

BAUCIS. Sí, sus voces eran jactanciosas: que se abrirían fosos, que levantarían diques y que le quitarían las tierras al mar, que ellos serían señores allí donde el mar antes había dominado.

FAUSTO. Esas voces las conozco.

FILEMÓN. Y en medio del verdor se levantó pronto una casa que parecía un palacio.

BAUCIS. (Con temor.) Y a pesar de eso, nuestra cabaña y nuestra tierrita le tientan... ¡Ese hombre es un impío!

FAUSTO. Son esos dos viejos... ¿Por qué fueron sordos a mis palabras? Yo sólo quería un cambio...

MEFISTO. Eso, así se dice Fausto, cambio, sólo un cambio.

FILEMÓN. ¿Impío? Sin embargo, nos ha ofrecido una hermosa hacienda en la nueva tierra.

BAUCIS. Pero no hay que fiarse, mantente firme en tu sitio.

FAUSTO. (A Mefisto.) ¿Por qué? ¿Por qué los golpearon de esa manera? Fue salvaje... Maldigo...

LA INQUIETUD. ¿Salvaje? ¿Qué cosa fue salvaje, Fausto?

MEFISTO. ¡Calla, Fausto!, y recuerda la vieja sentencia: «Obedece de buen grado el poder. Y si eres osado y resistes, arriesgas casa, hacienda y persona». ¡Vuelve a ordenar!

FAUSTO. ¿Ordenar?

MEFISTO. Ordena, Fausto.

FAUSTO. (Adoptando su actitud de entonces.) Fuerza es que te lo diga... Esto me da golpe tras golpe en el corazón... Los viejos de allí arriba debieran marcharse, yo deseo para mi residencia la tierra donde habitan. Allí, esos pocos árboles que no son míos me desbaratan la posesión del mundo. Allí quisiera construir tablados para poder ver todo lo que he hecho, abarcar de una sola mirada la obra maestra del ingenio humano: mi maravillosa idea, y sólo mía, de ganarle al mar una gran extensión de tierra para el cultivo y la habitación de la gente. Esos viejos de allí arriba debieran marcharse...

MEFISTO. Tu deseo es ley: este es un trabajo para los Cuatro Valientes.

Entran cuatro personajes con facha de asesinos. Son los Cuatro Valientes.

PRIMER VALIENTE. Un, dos, tres y cuatro. Nosotros somos los Cuatro Valientes.

SEGUNDO VALIENTE. Un, dos, tres, cuatro. Llegamos a trote largo, llamamos a la puerta, la aporreamos, la sacudimos, la empujamos. ¡La puerta se vino abajo!

TERCER VALIENTE. Un, dos, tres, cuatro. Hablamos con persuasión, pero como ocurre en tales casos, no hubo comprensión... No entendían. ¡No lo querían!

CUARTO VALIENTE. Un, dos, tres, cuatro. No titubeamos: los empujamos, los amarramos, los vendamos... ¡Los abrasamos!

PRIMER VALIENTE. En un dos por tres... y cuatro.

Los matarifes dan muerte a los ancianos. Sus cuerpos yacen en el suelo. Los matarifes revisan sus ropas.

FAUSTO. Un viento ligero hace llegar hasta mí humo y vapor... ¡Qué horror! Pronto ordenado, demasiado pronto cumplido... Así es como, del modo más cruel, nos atormenta el sentir la falta de alguna cosa en medio de la abundancia.

MEFISTO. No dudes, Fausto. La resistencia y la obstinación no pueden menoscabar las altas metas.

FAUSTO. (Con cansancio.) Sí, y por eso, para más profundo y horrible tormento, uno debe cansarse de ser justo.

LA INQUIETUD. ¿Debe uno cansarse de ser justo, Fausto?

Los matarifes arrastran los cuerpos de los ancianos. Mientras los arrastran comentan entre sí: «Él no se va a enterar», «Lo importante es cumplir», «Una orden no se discute», «Hay que redactar un informe especial».

FAUSTO. ¡Qué horror! ¡Demasiado pronto cumplido!

LA INQUIETUD. ¿Ignorabas acaso que expresar un simple deseo era para ellos una orden?

FAUSTO. Yo sólo quería un cambio.

LA INQUIETUD. Sí, para desde allí, desde las tierras de Filemón y Baucis, «abarcar de una sola ojeada la obra del ingenio humano»; de tu ingenio, ¿no, Fausto?

Fausto cae de rodillas al suelo con un grito. Mefisto, con un gesto rápido, hace aparecer de repente a Margarita.

LA INQUIETUD. Me sorprendes.
 MEFISTO. Yo también puedo.
 LA INQUIETUD. Lo sé. Pero tu poder no alcanza el mío.
 MEFISTO. Mira, Fausto, mira quién ha venido de nuevo: es Margarita.
 FAUSTO. ¿Margarita?
 MEFISTO. (Como Fausto.) «Por el cielo, Mefisto, ¡qué linda es esa joven! Jamás vi cosa igual: el carmín de sus labios, la ternura de sus mejillas. Eso no lo olvidaré en todos los días de mi vida», así dijiste. ¿Cómo has podido olvidarla? (Toma a Margarita de una mano y la hace pasear en derredor de Fausto.) «Oye, es preciso que me procures a esa joven».
 FAUSTO. ¿Cuál?
 MEFISTO. La que acaba de pasar.

Fausto la observa detenidamente.

FAUSTO. Es una criatura muy inocente.
 MEFISTO. Así te dije yo... Vaya, se han cambiado los papeles. Pero no importa: si yo soy tú y tú eres yo... ¿No recuerdas tu respuesta? (Como Fausto.) «Déjame en paz con tu moral. Que quede claro que si esta dulce joven no reposa hoy en mis brazos, al llegar la medianoche quedará roto el pacto entre nosotros».
 FAUSTO. (Acercándose al rostro de Margarita, fijándose en su hermosura.) Ah, ¿de qué sirve gozar de buenas a primeras? El deleite es mayor cuando primero, por arriba y por debajo, has amasado bien al muñequito con toda suerte de boberías. Con esa hermosa niña no se puede ir aprisa. Ahí nada hay que tomar por asalto, fuerza es utilizar la astucia...
 MEFISTO. No y no. Ahora todo está al revés: eso fue lo que te dije yo. Trataré de enderezarlo: un regalo, Fausto, hay que empezar por hacer un regalo. (Saca unas joyas de su capa y las entrega a Fausto, este las observa, no sabe qué hacer con ellas; La Inquietud se acerca, Fausto va a entregarle las joyas.) No, a ella no, a esta otra. (Le arrebata las joyas de las manos a Fausto.)

LA INQUIETUD. (Riendo.) ¡Fatal confusión! La historia debe continuar de atrás hacia delante. Nadie podrá evitar que así sea.

WAGNER. (Entrando abruptamente.) Quizás yo pueda.

MEFISTO. De nuevo este pedante.

WAGNER. (Tomando de la mano al Homúnculo.) Mira, Fausto, lo he logrado... Allí, en el laboratorio, en nuestra aula... Aquella idea mía de la que tanto te burlabas. Al fin lo obtuve: mezclando centenares de ingredientes pude componer una sustancia humana mejor, un hombre nuevo, superior, que debe ser perfecto, que no debe equivocarse... ¿Dónde has estado todo este tiempo?

FAUSTO. ¿Dijiste un hombre nuevo, superior...?

MEFISTO. (Lanzando una estrepitosa carcajada.) Quien largo tiempo vive, mucho aprende y nada nuevo le puede ofrecer este mundo. Ah, Wagner, de estos hombres nuevos que nacen ya cristalizados en las aulas he visto pueblos enteros... Ya también cristalizados: puro cristal, frágiles como el cristal.

WAGNER. (A Fausto.) Era posible, Fausto, era posible crear un cerebro que pensara de modo perfecto, que actuara de igual manera...

HOMÚNCULO. ¡Padre, yo quiero nacer!

WAGNER. ¡Silencio!

FAUSTO. ¡Silencio! ¿Quién eres que no te puedo reconocer?

LA INQUIETUD. ¡Silencio, Wagner! No te reconocerá. ¡Retírate!

Mientras se retiran Wagner y el Homúnculo se comienzan a oír sonos guerreros

LA INQUIETUD. Debo avivar tus recuerdos poco a poco, Fausto. Debemos llegar al principio... o al final, que no es lo mismo pero es igual. Desde las tierras de Filemón y Baucis pudiste observar la obra de tu ingenio... ¿Cómo lo lograste? Ah, sí, gracias al Emperador. ¿Te acuerdas del Emperador, Fausto? Sí, cómo olvidarlo... Se oyen tambores... ¡La guerra! ¡La guerra, Fausto! ¡En ella estaba tu carta de triunfo!

FAUSTO. ¡La guerra! ¡Otra vez la guerra! Esos sonidos no se oyen con agrado... ¡La guerra una y otra vez!

MEFISTO. No desfallezcas, Fausto, firme. No olvides: así en la guerra como en la paz, lo importante es sacar partido de cada circunstancia.

FAUSTO. ¡Lo importante es sacar partido de cada circunstancia!

LA INQUIETUD. ¡Que continúe la función! Señoras y señores: hace su entrada el Emperador.



Cuadro III

Una música majestuosa da entrada al Emperador. Es extremadamente joven. Su corte es pura ostentación. Detrás del Emperador, el General en Jefe.

EMPERADOR. La vida y la historia están llenas de ironía. Por aquellos campos avanzan los falsos parientes, aquellos que llamándome tío o hermano se permitían cada día nuevas libertades restándole poder al trono... Se han despachado el imperio a su antojo, pero ahora, reunidos todos, se han alzado contra mí... Y la masa, ¡ay!, la masa fluctúa con ánimo indeciso y avanza como un río allí donde la corriente la arrastra.

Entra el Explorador.

EXPLORADOR. Señor, son poco gratas las noticias que traemos. Muchos te juran fidelidad pero no actúan porque temen al peligro popular.

GENERAL EN JEFE. Señor, no tienes que temer. Millares de hombres hay aquí preparados para una gran acción... El poder de la masa será capaz de desbaratar las fuerzas del enemigo.

EXPLORADOR. Señor, se ha proclamado a un nuevo emperador... La muchedumbre le sigue como carneros detrás de sus falsas banderas.

GENERAL EN JEFE. Señor, no haga caso a falsos rumores... Contamos con valientes héroes. Tenemos un excelente ejército.

Fausto se ha debatido, al igual que el Emperador, entre las encontradas ideas.

FAUSTO. ¿Por qué? ¿Por qué lo engañaban de esa manera?... Casi nadie lo seguía... El Imperio se desquiciaba en la anarquía... ¡Era un emperador tan joven!... Y se lo dimos todo: la riqueza, el poder... Y sacó la equivocada conclusión de que reinar y divertirse eran una misma cosa... Los rebeldes tenían la razón.

LA INQUIETUD. Entonces, ¿por qué lo ayudaste?

FAUSTO. No sé, no puedo explicar...

MEFISTO. ¡Basta de sandeces, Fausto! Era muy joven y teníamos que ayudarlo... Descuidó el trono, es verdad, pero sabía agradecer... ¿No recuerdas sus palabras cuando te propusiste ayudarlo? Tendrías que hacerlo de nuevo una y mil veces... ¡Haz tu ofrecimiento, Fausto, es necesario!

FAUSTO. ¿De nuevo la guerra?

MEFISTO. ¡Arrodíllate, Fausto! Estás ante el Emperador.

FAUSTO. (Arrodillándose.) Señor, has de tener cuidado... Aunque tenga que dar cima a una empresa gloriosa heroica, no debe exponer la cabeza... Sin la cabeza, ¿de qué servirían los miembros...? Señor, estoy a tu disposición.

EMPERADOR. Con la más alta consideración debe ser acogido el hombre leal cuando se ofrece para dar auxilio en la hora crítica.

MEFISTO. ¿Oíste lo que yo oí, Fausto? «Con la más alta consideración».

La Inquietud ríe.

EMPERADOR. ¡Me has dado ánimos! Errar es de hombres. Como príncipe joven he perdido el tiempo sin provecho pero ahora...

FAUSTO. Sé de que habla. ¡Tenemos que ayudarlo!

LA INQUIETUD. La razón de la sinrazón: ¿a pesar del cúmulo de sus errores? ¿En contra de los que tenían razón?

EXPLORADOR. Señor, se han reído de nuestro mensaje de rendición. Han respondido: «Si en alguna ocasión hemos de acordarnos del Emperador, diremos como el cuento: Érase una vez...»

MEFISTO. Volvamos a la guerra, Fausto. Este es el momento oportuno.

EMPERADOR. En este momento dejo aquí el mando. A ti te incumbe, General en Jefe, cumplir con tu deber.

El General en Jefe no sabe qué hacer.

MEFISTO. ¿Dónde está tu aguerrido ejército? (El General en Jefe huye.) ¡Imbécil! Llegó tu momento, Fausto. ¡Ordena el ataque! Con tres hombres podemos vencer... Lo importante es la calaña. ¡Ordena el ataque!

FAUSTO. ¿Ordenar? ¿Cómo ordenar donde no entiendo nada?

MEFISTO. ¿Hay algo que entender? ¡Ordena el ataque!

FAUSTO. ¡Que se ponga en marcha el ala derecha!

Entran los Cuatro Valientes. Fausto se pone al frente, junto a Mefisto. El General en Jefe aparece detrás de los Cuatro Valientes, enmascarándose detrás de ellos.

Sucesivos cuadros de acciones físicas que crean atmósfera de batalla, del triunfo de la muerte, acciones crueles, de ensañamiento. La estridencia sonora acompaña estas acciones.

PRIMER VALIENTE. Somos los Cuatro Valientes, la guerra es nuestro elemento.

SEGUNDO VALIENTE. Quien nos muestre la cara, rota tendrá la quijada.

TERCER VALIENTE. Quien nos vuelva la espalda, quedará sin resuello.

CUARTO VALIENTE. Quien nos pida perdón, sólo obtendrá el degüello.

PRIMER VALIENTE. Con un arma en la mano, se deja en el sitio a cualquiera.

Comienzan a recoger sus trofeos de guerra.

SEGUNDO VALIENTE. No nos hablen de heroísmo, si no hay para recoger.

TERCER VALIENTE. Por gusto no se pelea.

CUARTO VALIENTE. El pellejo no se juega por nada.

PRIMER VALIENTE. Somos los Cuatro Valientes y la guerra es nuestro elemento.

Cargan con el botín y se marchan. Aparece el Emperador. Fausto observa la escena con pesar. La Inquietud lo observa.

LA INQUIETUD. ¿Esos eran tus héroes, Fausto?

EMPERADOR. ¡Fausto! ¡Nuestro leal y valiente amigo!

Fausto no reacciona, está anonadado.

MEFISTO. Fausto, te habla el Emperador.

FAUSTO. (Reacciona.) ¿Eh? Sí, yo soy Fausto, señor.

MEFISTO. (Servicial.) Sí, él es Fausto, señor.

EMPERADOR. ¿Cómo agradecerte?... A ti debo la sabia organización del ejército, la dirección osada en el momento crítico...

El Emperador espera una respuesta de Fausto.

LA INQUIETUD. Presiento, Fausto, que esperan tu respuesta, creo que se impone pedir algo, ¿no?

MEFISTO. No caigas en su trampa, Fausto... Debes esperar: el Emperador debe proponer.

Pequeño Teatro de La Habana: quince años

cuarenta años vio la luz el primer libro de José Milián, Mamico Omi Omo. Él era muy joven entonces, más aún cuando se graduó del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional, hecho que lo identificó con una generación de autores de la cual es hoy activo y fundamental exponente. Lo demuestran sus volúmenes posteriores, el recorrido que sus textos han tenido en las manos de creadores de disímiles signos y procedencias, dentro y fuera de la Isla, tanto por el fervor con que recompone mitos y temáticas de alcance universal como por el humor y la ironía desbordantes en sus diálogos.

Teatro de La Habana lo devuelve en su doble condición de dramaturgo y director. Es en este colectivo, fundado en 1989 y defensor de la cámara como espacio ideal para la magia de la escena, donde las fábulas de Milián alcanzan una lectura quizá literal, quizá asentada en un imaginario que durante el proceso de escritura va ofreciéndoles reiteradas posibilidades de esclarecerse en el escenario, en la reescritura. Acaso en el café donde Virgilio y Pepe se encuentran cada atardecer, con ese inquietante estrépito, con esa apacible intranquilidad ha tejido el director cada nuevo montaje, ha propuesto a los múltiples rostros de su equipo como sucesivos rostros que despojarán las máscaras.

aparece un breve catálogo de las imágenes que en quince años han sorprendido a los espectadores del Pequeño Teatro, así como de sus actores y diseñadores. Brechtiano por excelencia, José Milián va una y otra vez a Mahagonny y La ópera de los tres centavos, como si en el esfuerzo de atravesar las









Cronología de las obras dirigidas por José Milián en el Pequeño Teatro de La Habana (1989-2003)

La coreana (1989). Foto: Ondarza

Para matar a Carmen (1990). Foto: Ondarza

La toma de La Habana por los ingleses (1990).

Foto: Marco Vidal

El amor no es un sueño de verano (1991).

Foto: Marco Vidal

La rueda de casino (1992)

Estado de locura (1993)

Mahagonny (1993). Foto: Fernando Yip

Las mariposas saltan al vacío (1994).
Foto: Fernando Yip

La selva oscura (1995)

La pequeña defensa de los enterradores (1996)

Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma (1996). Foto: Fernando Yip

Esperando a Godot (1997).
Foto: Fernando Yip

Vaselina (1998)

Si vas a comer, espera por Virgilio (1998 y 1999). Fotos: Fernando Yip

Sueño de una noche de verano (1999)

Sibila (2000)

Juana de Belciel (2001). Foto: Pepe Murrieta

Carmen (2002). Foto: Pepe Murrieta



EMPERADOR. Veo que eres un hombre afable y servicial, y por eso debo premiar a quien secunda mis altos designios.
MEFISTO. Ahora, Fausto, pide ahora.
LA INQUIETUD. ¿Pides o no?
FAUSTO. (Para sí.) Tenían razón cuando se levantaron contra él... ¿Por qué, Fausto, por qué...?
LA INQUIETUD. ¿Dudas, Fausto? ¿A qué tantos porqué?
MEFISTO. Recuerda, Fausto: así en la paz como en la guerra, lo importante es sacar partido de cada circunstancia. ¡Pide!
FAUSTO. Señor, deseo las tierras que están bajo el mar... Contendré su poder, construiré diques, haré sembrados... Será la obra del ingenio humano... Mi gran obra.
EMPERADOR. ¿Tierras bajo el mar? ¡Extraña petición! Sea. Te serán concedidas.

El Emperador comienza a retirarse lentamente.

LA INQUIETUD. Así en la guerra como en la paz...

Fausto comienza a llorar. Entra el Homúnculo seguido por Wagner. El Homúnculo mira a Fausto llorar, observa la lenta salida del Emperador.

HOMÚNCULO. ¡Era tan joven y tenía tanto poder! ¡Como para enviarlo!
WAGNER. ¡Hijo!

HOMÚNCULO. ¡Vete! ¡Déjame solo! ¡Quiero nacer! Quédate en tu laboratorio y mezcla en el papel los elementos de la vida, crea otros como yo si deseas pero considera mejor el por qué y mejor el cómo... ¡No tengo vida y necesito vivir! Necesito fugarme al mundo, quizás descubra el punto sobre la i. (Se acerca a Fausto, lo abraza.) ¡Fausto, yo te quiero!

Fausto lo rechaza.

WAGNER. Hijo, no puede reconocerte, él abandonó el aula, el laboratorio...

MEFISTO. Para irse a la vida, estúpido.

FAUSTO. ¿Quién eres que así me quieres?

LA INQUIETUD. ¡Vaya escena!

WAGNER. Hijo, déjalo, vivió tanto que no podría reconocerte. Y tú eres...

HOMÚNCULO. Dilo, padre, dilo. ¿Quién soy?

WAGNER. Eres sólo una idea, una aspiración.

LA INQUIETUD. (Señalando a Fausto.) Sin embargo, él es toda vida.

HOMÚNCULO. ¡La vida! Si él me pudiera enseñar...

WAGNER. Hijo, no. No sería un buen maestro.

HOMÚNCULO. ¿Y tú? No te quiero como maestro ni padre. Desde ahora quiero estar solo.

LA INQUIETUD. Ah, Wagner, la ingratitud siempre llega. Y tú, niño, mira a Fausto en su drama. Ser idea quizás sea más seguro... Retírense, debemos continuar el viaje. (Se retiran Wagner y el Homúnculo.) Antes de la guerra habías prestado otros servicios al Emperador, ¿verdad, Fausto? ¿Cómo si no entrar en la Corte? Tendremos que dar unos pasos atrás.

MEFISTO. ¿Y por qué no retornar a la cándida historia de Margarita? (Con un gesto hace aparecer a Margarita.)

MARGARITA. ¿Me quiere? ¿No me quiere?

LA INQUIETUD. (A Mefisto.) Omitir una página de la historia no resulta una buena estratagema. Lo inevitable llegará indefectiblemente. Siempre aparecerá el eslabón de la cadena.

MEFISTO. Su primer amor... Peligro menor... ¿Recuerdas, Fausto, a Margarita?... Margarita, mi ángel, ¿recuerdas su primer regalo? Demos largo a este asunto a ver si esta señora con disfraz se aburre y se larga.

LA INQUIETUD. Tengo todo el tiempo del mundo.

MARGARITA. ¡Qué sorpresa cuando encontré tu regalo en el armario! Aún no sabía que era tuyo, Fausto. ¡Qué hermosas joyas! (Se las alcanza Mefisto.) Con ellas podré concurrir a la fiesta más solemne. ¿Cómo me queda la gargantilla? ¿Y estos pendientes? Con estas joyas una se ve bien distinta. ¿De qué sirven la belleza y la juventud si nadie hace caso de ellas? Me da pudor decirlo pero en realidad todo corre hacia el oro y al oro todo se aferra.

MEFISTO. Ese comentario no te desmerece, mi ángel: así de dura es la realidad.

MARGARITA. Por eso me molesté cuando mi madre me pidió que cediera las joyas a la Virgen: «Hija, los bienes mal adquiridos turban el alma y consumen la sangre». Pero en mi interior yo me decía: después de todo es caballo regalado... ¿Quién habrá tenido la delicadeza de ponerlas aquí en mi armario?

MEFISTO. Dile, Fausto, dile quién fue.

MARGARITA. Y por eso cuando apareció una nueva cajita, mucho más rica que la primera, la llevé donde mi vecina Marta.

MEFISTO. Marta, ¿te acuerdas de Marta, Fausto? ¡Cómo nos divertimos!

Entra Marta.

MARTA. Guardas silencio, Margarita, las joyas te las pones aquí y sanseacabó. No tienes que decir nada a tu madre. Aquí puedes pasearte una horita frente al espejo y eso nos dará placer... Y cuando se presente la primera ocasión, sacarás primero una cadenita, después la perla en tu divina orejita... Tú madre no reparará en ello.

MEFISTO. Adelante, Fausto, para llegar a Margarita hay que pasar primero por Marta... Y tú fuiste el Mensajero.

FAUSTO. ¿El Mensajero? No entiendo: sólo he querido abarcar con mi espíritu lo más alto y lo más bajo...

MEFISTO. Y dale con esa letanía... Llegaste donde Marta y le dijiste: ¿es usted Marta?

MARTA. Para lo que ordene.

MEFISTO. Continúa Fausto.

FAUSTO. ¿Qué debo ordenar?

MEFISTO. Debes informar. Ahora eres un mensajero. «Señora, quisiera comunicarle una noticia. Su marido ha muerto y vengo a transmitirle su despedida».

MARTA. ¿Mi marido? ¿Muerto?

MARGARITA. Ah, buena señora, no desespere.

MEFISTO. Lo sabíamos, Fausto, que a sus llantos ella acudiría. ¿Recuerdas?

FAUSTO. ¿Por qué llora esta señora?

MEFISTO. (A Marta.) Su marido, antes de morir, le pide un encargo grande y penoso: que haga cantar para él trescientas misas. (Ríe.)

Fausto lo secunda en la risa.

MEFISTO. Así, Fausto, ríe, como reíste entonces tú también. Buena broma, ¿verdad?

MARTA. Pero, ¿no dijo otra cosa? ¿No me envía siquiera una medalla o una joya?

MEFISTO. No, señora. Le manda a decir solamente que se arrepiente de sus faltas y que se lamenta de su desventura.

MARGARITA. ¡Ay, qué desdichados son los hombres! (Llora.)

FAUSTO. Eres una niña muy amable. Merecerías entrar ahora mismo en estado matrimonial.

MEFISTO. Bravo, Fausto, irecordaste! Continúa la broma...

FAUSTO. ¿Qué broma?

MEFISTO. ¿No recuerdas cómo le contamos a la digna señora Marta que pensábamos que su marido había logrado hacer un tesoro pero que se lo había dado a una dama que se enamoró de él?

MARTA. ¿Cómo? ¡Sinvergüenza! Ninguna calamidad pudo poner freno a su vergonzoso modo de vivir. Su afición era correr mundo... Sólo ponía sus ojos en mujeres extranjeras... Nada de vino amargo, sólo vino extranjero.

MEFISTO. Señora, si estuviera yo en su lugar, llevaría luto por él sólo un año, como es debido, pero entretanto pondría las miras en un nuevo galán...

Margarita llora desconsoladamente. Fausto le besa el pelo.

MARTA. Señor, ¿y usted asegura que ese tesoro está en manos de...?

MEFISTO. No puedo asegurar nada, pero quizás habría que reclamar...

MARTA. ¡El tesoro! ¡Hay que reclamar el tesoro!

Fausto deja de besar el pelo de Margarita.

FAUSTO. ¡El tesoro! ¡El imperio necesita oro! ¡Necesita dinero! (Hace una inclinación ante Margarita.) Señor, soy el nuevo bufón y quizás pueda dar respuesta a las inquietudes de los ministros.

LA INQUIETUD. ¡Ah, apareció el eslabón perdido! ¡Continúa, Fausto! ¿Cómo fue tu entrada en la Corte?

MEFISTO. (A Fausto.) Vaya, lo has echado a perder todo. La señora vuelve a tomar las riendas. ¡Desaparece, mi ángel!

Se retiran Margarita y Marta.

LA INQUIETUD. La entrada en la Corte, ¿no empezó como bufón? MEFISTO. ¿Cómo entrar si no en la Corte?

LA INQUIETUD. La idea misma es una redundancia... Señoras y señores, ¡que continúe la función!



Cuadro IV

Entran el Emperador, los Ministros y miembros de la Corte, una melodía sensual los acompaña, se produce una orgía palaciega.

MEFISTO. ¿Hablarán de nuevo los ministros? Sería tan cómodo que callaran.

MINISTRO 1. Señor, es necesario que hagamos un Consejo: el país peligr.

MEFISTO. Vaya, siempre hay alguno que enreda la pita. Vamos, Fausto, ¡ejerce tu oficio!

FAUSTO. (Como bufón.) Señor, aunque no pueda crearlo, un bufón también sueña. Y una vez yo tuve un hermoso sueño: vi un manzano; dos bellas manzanas lucían en él, me tentaron, y en él me subí. (Agarra los pechos de una cortesana mientras ríe bufonescamente.)

MINISTRO 1. Señor, el país peligr.

FAUSTO. Señor, otro día tuve un sueño asqueroso. Vi un árbol hendido que tenía un hueco, y aunque era tan hondo, así y todo me gustó. (Mete con violencia su mano en el sexo de otra cortesana.)

MINISTRO 1. Señor, el país peligr.

EMPERADOR. Dime, ministro, ¿por qué en estos días en que nos despreocupamos de todo y nos ponemos antifaz, como se acostumbra en una mascarada, hemos de celebrar un Consejo?

MINISTRO 2. (Mientras le succionan el pene.) Señor, es que la anarquía reina legalmente... Los robos están por doquier, los tribunales no dictan sentencias adecuadas, el hombre de buenas intenciones se rebaja ante el adulón y el corrupto, las fuerzas del orden se asocian con los delincuentes. Y las leyes, ¡ay, las leyes!... ¿Qué hemos de decir de ellas?... ¡Ay, es negro el cuadro que le pinto! Preferiría correr sobre la pintura un velo más denso, pero es que cuando todos causan daño, cuando todos sufren...

¡Ay, la misma figura del monarca está en camino del robo!

MINISTRO 3. (Mientras se inyecta con una jeringuilla desechable.) Qué alboroto se arma por cualquier cosa en estos días turbulentos... Cada uno hiere y es herido, y todos se hacen sordos al mandato... Ir en contra de la corriente es como revolver un avispero.

MINISTRO 4. (Mientras devora una enorme ave asada.) ¿Quién puede contar con los aliados...? Lo que nos habían prometido, no llega. Es como el agua de las cañerías averiadas. Además, señor, ¿a quién ha ido a parar la propiedad? Dondequiera que uno vaya, un nuevo dueño

ocupa la casa y quiere vivir de modo independiente... Por otra parte, no se puede tener hoy día la menor confianza en los partidos, cualesquiera que sean sus nombres... Que ellos reprueben o aplaudan, amor y odio han venido a ser indiferentes... ¿Quién piensa ahora ayudar a su vecino? Bastante trabajo tiene cada cual para sí.

MINISTRO 5. (*Mientras echa su suerte a los dados.*) Qué de angustias debo sufrir yo también, señor. Todos los días queremos economizar y cada día gastamos más... Claro, a los cocineros no les aflige ninguna penuria: jabalíes, venados, liebres, pavos, gallinas... Señor, es que las interminables orgías de los nobles han chupado hasta la última gota. Los festines terminan siempre debajo de la mesa... Se suministran anticipos que se comen por adelantado... Año tras año los cerdos no llegan a engordar y se sirve en las mesas pan comido antes de tiempo.

EMPERADOR. ¿Estás oyendo, bufón, estás oyendo? Dime si sabes tú también de alguna otra calamidad.

MEFISTO. Pon cuidado en lo que dices, Fausto.

Se detiene la orgía. Todos en vilo por lo que dirá Fausto bufón.

FAUSTO. ¿Yo?... Ignoro de qué se habla. Alrededor de ti y los tuyos sólo veo esplendor. ¿Podría ser de otra manera allí donde Su Majestad manda sin oposición, donde la fuerza está pronta a dispersar cuanto se muestre hostil? ¿Podría ser de otra manera en este lugar en que la buena voluntad, la inteligencia y la actividad febril se tienden la mano?

El Emperador ríe. Se oyen murmullos.

MURMULLO 1. ¡Es un taimado!

MURMULLO 2. ¡Qué manera de insinuarse!

MURMULLO 3. Algo debe querer.

MURMULLO 4. Seguro quiere que le aprueben un proyecto.

MURMULLO 5. El bufón es muy sagaz.

MURMULLO 6. Dice lo que el Emperador le gusta oír.

LA INQUIETUD. ¡Oh, cuántos murmullos, Fausto! ¿No los oyes?

MEFISTO. Murmullos, murmullos son. No te apoques, Fausto.

FAUSTO. ¿Dónde no falta alguna cosa? En cualquier parte de este mundo falta algo. A uno le falta esto; a otro, aquello; pero aquí lo que falta es dinero.

EMPERADOR. ¿Lo que falta es dinero? Pues bien, ¡y cómo resolverías esto?

MEFISTO. Señor, Fausto no te engaña. Todos los problemas se esfuman con dinero. ¡Consulta a tu astrólogo! (*Al Astrólogo.*) Astrólogo, ¿qué muestran los cielos?

ASTRÓLOGO. El Sol mismo es oro; Mercurio, el mensajero, sirve por favor y por salario. La Luna es plata... Cuando el Sol se casa oportunamente con la Luna, y con la plata el oro, entonces el mundo está contento y feliz.

EMPERADOR. ¡El oro! ¡El dinero! ¡Esa es nuestra salvación!

Mefisto hace una señal de estímulo a Fausto.

FAUSTO. No tienen más que verme sonar así los dedos y ya... Surge un collar de perlas... Y aquí estas joyas de oro

para la garganta y las orejas... Y esta peineta plateada... Y estas piedras de gran valor montadas en esta sortija. Busquen un lugar donde prender fuego... (*Traen una gran caldera.*) Hora es ya de soltar los tesoros. En calderas de cobre esto se hincha y bulle, como sangre de oro donde nadan cadenas y sortijas... Sube la llama y fundiendo tales joyas...

MINISTRO 1. ¡Cuidado, señor! ¡Aléjese! ¡Parece que va a reventar!

Todos corren mientras estalla la olla.

MINISTRO 2. ¡Estamos encerrados por las llamas!

MINISTRO 3. ¡Nos abrasamos!

FAUSTO. ¡Cuidado, cuidado! ¿Cómo no les advertí del peligro del oro?

MEFISTO. ¡Calla, Fausto! Recuerda tus altas metas... Sólo en la Corte podrás alcanzarlas... ¡Y debes entrar! ¡Sustituye el oro por el papel! ¡Que lluevan, que lluevan sobre el imperio billetes... Billetes de diez, veinte, cincuenta... (*Comienzan a llover billetes.*)

FAUSTO. ¡Era una ilusión!

LA INQUIETUD. ¿Qué dices?

MEFISTO. ¡Calla, Fausto! De ilusiones también se vive.

FAUSTO. Después viene el derroche, la desidia, la inseguridad, el desencanto...

MEFISTO. ¡Calla, Fausto! ¡Haz silencio!

Todo se detiene. Se produce un gran silencio.

LA INQUIETUD. ¡Hiciste silencio...! ¡Ay de los hombres cuando guardan silencio!

EMPERADOR. Por el gran bien que nos has otorgado, el Imperio queda obligado contigo, Fausto.

MEFISTO. ¡La Corte, Fausto, la Corte!

EMPERADOR. No eres un bufón cualquiera, bien lo advierto... Permanecerás en la Corte, nuevas tareas vendrán... Después de alcanzar el estado floreciente que ostentamos, podríamos dedicarnos ahora a lo espiritual... ¿Serías capaz de ofrecer a tu señor el ideal de belleza...? ¡La belleza! Ahora es tiempo de ocuparnos de ese asunto.

FAUSTO. ¿El ideal de belleza? ¿Dónde encontrarlo?

LA INQUIETUD. (*Haciendo un gesto.*) Consultaremos al libro viviente.

Entra el Homúnculo.

HOMÚNCULO. Helena, Fausto... ¡Helena! ¡Ella es el ideal de belleza!

FAUSTO. ¿Helena? Reconozco ese nombre.

HOMÚNCULO. Sí, debes recordar... En los libros antiguos... Helena, Helena de Troya, la amante de Paris, la infiel esposa de Menelao, la que por su belleza provocó la cruenta guerra... Sólo en el arte se podría encontrar algo así: el ideal de belleza.

MEFISTO. No sigas sus razones. Te adentrarías en un mundo poco asible y peligroso.

FAUSTO. ¡Ya sé de lo que hablas! ¡Helena! Yo la amé un día.

Mefisto hace un gesto y hace aparecer a Margarita.

MARGARITA. ¿Oí decir «Te amo»?

MEFISTO. ¿Y acaso no amaste a esta?

LA INQUIETUD. Cualquier camino llegará al mismo fin. No hay escapatoria.

MARGARITA. (*Mientras quita pétalos a un ramillete de flores.*)

Me ama, no me ama... Me ama, no me ama... ¡Me ama!

FAUSTO. ¡Margarita!

MEFISTO. ¿Cómo? ¿La reconoces?

La Inquietud ríe.

MARGARITA. ¿Por qué nunca me dijiste que me querías?

FAUSTO. ¿No podré jamás, siquiera por una horita, reposar tranquilo en tu seno, oprimir mi pecho contra el tuyo y hacer penetrar... mi alma en la tuya?

MARGARITA. Ah, si durmiera sola, te dejaría descorrido el cerrojo esta noche, pero mi madre tiene el sueño ligero, y si nos sorprendiese, me quedaría muerta en el sitio.

FAUSTO. No hay problema, ángel mío. Toma este pomito. Tres gotas que echés en su bebida la sumarán en un profundo sueño.

MEFISTO. Detente, Fausto. No sigas.

MARGARITA. ¿Qué no haría yo por ti?... Espero que eso no le causará daño, ¿no?

LA INQUIETUD. (*A Wagner y Homúnculo, que se retiran.*) ¿Se retiran? Ya regresarán. (*Señala a Mefisto.*) Cualquier atajo que este tome conducirá inevitablemente al mismo camino. Se llame Margarita o Helena.

FAUSTO. ¿Helena...? ¿Margarita?

Margarita comienza a desvestirse.

MEFISTO. ¿Qué haces, estúpida? Márchate cuanto antes. Ya no sé cómo detener esto.

Entra Valentín, de soldado, hermano de Margarita.

VALENTÍN. (*Se lanza sobre Margarita, cubriendo su desnudez, la toma por el cabello con violencia.*) ¡Ramera! ¡Preñada de un desconocido! Empezaste a escondidas por uno solo, luego irán viniendo otros... Cuando seas de una docena, entonces serás también de toda la ciudad... ¡Ramera!, vendrá el día en que todas las personas honradas se aparten de ti. En un miserable rincón tendrás que ocultarte: ¡maldita serás en la tierra! Ah, ahí está el que... ¡No escapará vivo de aquí!

MEFISTO. ¡Todo se repite! ¡Detente, muchacho, detente! (*Sujeta a Valentín, que se abalanza sobre Fausto. A Fausto.*) ¡Toma el puñal!

Fausto entierra con fuerza su puñal en Valentín. Tira el puñal al suelo.

FAUSTO. ¿Qué he hecho? ¡He matado a un hombre!

MEFISTO. ¡Calla, Fausto! ¡Fue en defensa propia! ¡No has de culparte por esto!

LA INQUIETUD. ¿Mataste a su propio hermano?

MARGARITA. ¿Dónde, dónde está el asesino?

FAUSTO. ¿Margarita?

MEFISTO. Margarita, sí, esta chiquilla mediocre que estuvo a punto de impedir tus más altas ambiciones... ¡El matrimonio! Puaff, ¡qué asco!: a eso sólo aspiraba... Y tu vida debía ser grande y poderosa...

FAUSTO. Mi vida ha sido grande y poderosa.

MEFISTO. Así, Fausto, olvida a Margarita. Ella fue sólo un breve capítulo, qué digo... ¿puede llamarse capítulo a esto? (*Saca con violencia a Margarita de escena.*)

FAUSTO. Lo que no me satisfacía, lo dejaba, y lo que huía de mí, lo dejaba correr.

MEFISTO. ¡El poder! ¡La luz!

LA INQUIETUD. ¡Una luz cegadora!

MEFISTO. ¡Ojalá te cegara a ti!

La Inquietud ríe.

FAUSTO. ¡Margarita!

MEFISTO. ¿Margarita? ¿Quién es Margarita? Nadie. Margarita no existe ni existió. El detalle no existe.

LA INQUIETUD. Entonces, ante ustedes, señoras y señores: ¡La incomparable Helena! ¡Y que continúe la función!



Cuadro V

Entra Helena, en vaporoso peplo, seguida por el Homúnculo.

HOMÚNCULO. La fuente de la belleza/ vertida a raudales/ que convierte al mundo/ en cimiento/ deseable y duradero,/ que da aliento a la vida/ e impulso a la pasión entera,/ que hace nacer/ el amor, la adoración y el delirio./ Esa es Helena.

LA INQUIETUD. Esta es Helena, Fausto.

EMPERADOR. Te traje a esta actriz, Fausto... Ella interpretará a Helena ante el Emperador... Una actriz hermosa, ¿verdad?, digna de Helena. Te lo dije: sólo en el arte podías encontrar el ideal de belleza que te reclamó tu señor.

FAUSTO. ¡Helena! ¡El ideal de belleza!... Es preciso que me pertenezca.

LA INQUIETUD. Hace su entrada: ¡el Emperador!

MEFISTO. Bien hilas tu hilo, maldita.

EMPERADOR. ¿Serás capaz de brindarme el ideal de belleza?

Dos miembros de la Corte corren un velo entre Helena, Fausto y el Emperador.

LA INQUIETUD. ¿Correrás el velo, Fausto?
FAUSTO. ¡Me niego! ¡Helena me pertenece!

El Homúnculo resplandece de felicidad.

MEFISTO. (Con cansancio.) Corre el velo, Fausto. Los sucesos no podrán ser detenidos. Ahora sólo resta justificarlos.

FAUSTO. ¡Ella es mía!

El Homúnculo resplandece nuevamente.

MEFISTO. Ideal o no, sólo es una mujer, Fausto... Una mujer que por demás es artista. ¿Por algo así renunciar al todo?

FAUSTO. (Hablando consigo mismo.) ¡Basta, Fausto, basta! ¿Podrás conocer algún día el amor?

MEFISTO. El amor a sí mismo es el único y verdadero amor. Los otros posibles no son más que representaciones teatrales que al correrse el telón nos descubren desnudos ante el público: mi yo.

EMPERADOR. Dime, Fausto, ¿cuándo se abre el telón?

MEFISTO. ¡Tira de la sogá, Fausto!

Mefisto toma los brazos de Fausto y hala de una sogá imaginaria.

Se corre el velo que cubre a Helena. Aparece entre vapores. El Homúnculo hace un gesto de dolor. Se retira lentamente.

EMPERADOR. ¡Parece una diosa! ¿Quién es?

FAUSTO. Es Helena, Señor, Helena de Troya.

EMPERADOR. Ah, sí, sí, lo veo claramente... Pero, ¿es la verdadera Helena?... Tengo mis dudas...

FAUSTO. No lo dude, Señor, ahora que también se inquieta por las cosas del Espíritu, sería incapaz de ofrecerle gato por liebre... A mucha magia me he obligado para traerle aquí a su palacio la verdadera Helena de Troya.

EMPERADOR. (Ríe.) ¿Sí? ¿Y cómo se llama la artista?

FAUSTO. Helena, Señor, Helena de Troya.

EMPERADOR. (Ríe con más fuerza.) Sí, sí, aquella que de modo singular gustó a todas las barbas grises de Troya... Y a mí, que soy joven, no puede dejar de gustarme... ¿Por qué no se desviste la artista?

La imagen escultural de Helena, en éxtasis, se mueve ante este último comentario.

FAUSTO. ¡Es sólo una imagen, Señor!

EMPERADOR. ¿Es que acaso no es una verdadera artista? Me gustaría verla desnuda.

FAUSTO. Señor...

EMPERADOR. No me interrumpas, Fausto.

MEFISTO. No lo interrumpas, Fausto. ¡Es el Emperador!

EMPERADOR. (A Helena.) ¿Acaso no me oyes? ¡Cumple con tu deber de artista!

FAUSTO. Señor, se requiere un tiempo para todo.

EMPERADOR. (Sin oír a Fausto.) ¿Dónde está tu condición de artista?

Helena, indignada, se abre violentamente la túnica. Fausto se abalanza sobre ella y cubre su desnudez.

EMPERADOR. Vamos, Fausto, no es Helena de Troya... Es una actriz... Se ha desvestido de manera bastante ordinaria... Ven a mí, Fausto.

MEFISTO. Ve donde el Emperador, Fausto.

Fausto avanza lentamente hacia el Emperador. Se corre el velo frente a Helena.

EMPERADOR. Bravo, Fausto, ha sido una noche excelente, aunque algo truculenta, ¿no? Dime, Fausto, esa joyita debe haber pasado ya por muchas manos, ¿no?

Fausto esboza una sonrisa cual rictus de dolor.

EMPERADOR. Pero no importa, cuando llega la ocasión, cada cual toma para sí lo mejor... Yo me conformaría con esos hermosos restos.

El Emperador avanza lentamente hacia el lienzo que lo separa de Helena. Cuando va a cruzarlo lanza una carcajada.

FAUSTO. ¿Cómo pude soportar?

LA INQUIETUD. ¿Soportar?

FAUSTO. Saber...

LA INQUIETUD. ¿Saber?

FAUSTO. Permitir...

LA INQUIETUD. ¿Permitir? ¿Juegas a los infinitivos, Fausto?

MEFISTO. Soportar, saber, permitir... Podemos añadir otros: cerrar (los ojos y la boca, por supuesto), tapar (los oídos), imaginar (perdón, no imaginaba), perder (la memoria), ocultar (lo evidente)... Ah, sí, lo evidente... Sí, crear la imagen... Ah, la imagen... ¡Doy mi reino por una imagen...! ¡Que desaparezca la pobre realidad mortal! ¿Quieres seguir jugando a los infinitivos? Estimada señora, todo es relativo.

LA INQUIETUD. Menos yo. ¡Que continúe la función! ¡Que entre Euforión, el amado hijo de Fausto y Helena!

MEFISTO. ¡Maldita!



Cuadro VI

FAUSTO. ¡Euforión! ¿Euforión? ¿Oyen bien mis oídos?

MEFISTO. Creo que este es el final... Es preciso hacer mutis. (Se retira apresuradamente.)

FAUSTO. ¡Euforión! ¡Él no debe saber...!

EUFORIÓN. (Que entra y abraza a Fausto.) Padre, déjame saltar... Déjame lanzarme a las más elevadas regiones del

aire... Ese es mi deseo, lo que ya se apodera de mí...
Quiero tener una vida grande y poderosa.
LA INQUIETUD. ¿He oído esa frase alguna vez?

Fausto busca desesperadamente en torno suyo.

FAUSTO. ¿Dónde estás, espíritu maldito? (Al no encontrar a Mefisto.) Padre, ¿por qué me has abandonado?

EUFORIÓN. Quiero tener una vida grande y poderosa.

LA INQUIETUD. Pregunto de nuevo: ¿he oído esa frase alguna vez?

FAUSTO. Te equivocas, maldita, le enseñé a desear lo grande... Pero siempre con medida. No quería que... Quería... No quería...

LA INQUIETUD. Querías, no querías... ¿Es un tralenguas?

FAUSTO. Quería evitarle la caída, la catástrofe...

EUFORIÓN. Padre, no quiero estar más tiempo fijo en el suelo.

Suéltame las manos, mis rizos, mis vestidos... ¡Son míos!

FAUSTO. Por Dios, EuforiÓN, reprime, por el amor de tus padres, esos ímpetus violentos... Mantén tus pies firmes en el suelo... Conduce con respeto a las hermosas jóvenes en la danza, llénate el alma de melodías...

LA INQUIETUD. ¿Esto es drama o melodrama?

EuforiÓN, aplacado por las palabras de Fausto, comienza a bailar al son de una danza idílica. Fausto se extasia con ella. EuforiÓN acelera el paso en una alegría desbordante, arranca el lienzo. Ante sus ojos la imagen del Emperador tomando a Helena de forma animal. EuforiÓN grita. El Emperador, tomado por sorpresa, se lleva airado consigo el lienzo. Helena se refugia en los brazos de Fausto.

EUFORIÓN. (Grita.) ¿Quién sueña aquí con el día de la paz? Que sueñe quien quiera soñar. ¡La guerra! ¡Quiero ir a la guerra!

HELENA. Hijo, aquel que en la paz desea de nuevo la guerra, está privado de la dicha de la esperanza.

EUFORIÓN. ¿Esperanza? ¡Qué extraña palabra esa! ¡Ir a la guerra! ¡Que vengan a mí todos los combatientes! ¡Hemos de marchar enseguida! ¡Resonará nuestro grito de victoria!

FAUSTO. Hijo, eres un niño.

EUFORIÓN. No, no soy un niño. ¡Estoy armado! ¡Salgamos al instante! ¡Se abre el camino de la gloria!

HELENA. Hijo, abandona esas ideas... ¿No somos nada para ti? ¿No es un sueño esta dulce unión de nosotros?

La Inquietud ríe sarcástica.

EUFORIÓN. ¡La muerte es mi consigna!... Miren, miren cómo me nacen alas. ¡Debo partir!... ¡Voy a volar!... ¡Vuelo!

FAUSTO. Hijo, no hay tales alas.

EuforiÓN se lanza al aire y cae a tierra. Muere.

HELENA. Aquí yace nuestro fruto, el fruto de nuestra dulce unión... ¡Debo irme! ¡Roto está el lazo de la vida! Roto estaba el del amor. ¡Hay un hijo muerto sobre la tierra...! Roto estaba el amor... Hay un hijo muerto sobre la tierra.

Se retira Helena arrastrando el cadáver de EuforiÓN. Su letanía se une a la de Margarita, que entra.

MARGARITA. Hay un hijo muerto sobre la tierra. No había lazo de amor... ¿Por qué me arrebataron a mi hijo?... Me lo arrebataron para afligirme, y ahora dicen que yo lo maté... ¿Qué hago en esta celda? Oigo canciones horribles sobre mí... La gente es malvada.

FAUSTO. ¡Basta! ¡Basta! No puedo recordar... ¡No quiero!

MARGARITA. (Acercándose a Fausto.) ¿Quién eres?

Fausto rehuye la presencia de Margarita.

LA INQUIETUD. Preséntate, Fausto. Ahora es ella, en su locura, quien no te reconoce.

FAUSTO. ¡No puedo! ¡No puedo!

LA INQUIETUD. Pues entonces: ¡que haga su entrada Mefisto! ¡Que continúe la función!



Cuadro VII

Entra Mefisto, con gravedad.

MEFISTO. ¿Quién me invoca?

LA INQUIETUD. Yo.

MEFISTO. ¿Qué quieres de mí? Yo sólo soy parte de él.

LA INQUIETUD. Sí, una parte de ese poder que siempre quiere el mal y siempre produce el bien.

MEFISTO. No tengo nada que decir.

LA INQUIETUD. No esperaba otra cosa de ti sino el silencio o la trampa. La función debe terminar. ¡Trae a la bruja!

MEFISTO. Ya es sólo un guiñapo, ¿por qué te ensañas?

LA INQUIETUD. ¡Trae a la bruja!

Mefisto hace un gesto y aparece La Bruja.

LA BRUJA. De uno haz diez, y el dos quítalo, y tres haz al instante: ¡así eres rico! Deja el cuatro. De cinco y seis, así dice la bruja, haz siete y ocho: de esta suerte está consumado, y nueve es uno, y diez ninguno. Esta es la tabla de multiplicar de las brujas.

LA INQUIETUD. (A Mefisto.) Ahora cumple con tu trabajo.

Mefisto de mala gana va donde Fausto.

MEFISTO. Es necesario terminar la función... Hay que rejuvenecerte.

La Bruja avanza hacia Fausto tomada de la mano de Mefisto.

FAUSTO. Me da asco la brujería.

MEFISTO. Hay un modo natural para rejuvenecerte, pero no sé...

FAUSTO. ¡Quiero conocerlo!

MEFISTO. ¿Quieres conocerlo?... Es un remedio que se logra sin dinero, sin médico y sin brujería... Vete enseguida al campo, empieza a arar la tierra, en fin, a trabajar, mantén tu espíritu en un círculo de vida reducido, susténtate con alimentos sencillos... Vive como bestia entre las bestias, y no tengas por delito cagar tú mismo en el campo donde recogerás cosecha. He aquí el mejor remedio, créelo, para vivir joven hasta los ochenta años.

FAUSTO. No estoy habituado a eso; no puedo acostumbrarme a empuñar el arado... La vida estrecha no está hecha para mí.

MEFISTO. Pues entonces, fuerza es que intervenga la bruja.

La Bruja avanza con un recipiente. Repitiendo como en una letanía la tabla de multiplicar de las brujas, quita lentamente la máscara que Fausto ha tenido durante toda la obra. Fausto está totalmente rejuvenecido. Se retiran La Bruja y Mefisto, que hace reverencias teatrales ante La Inquietud.

MARGARITA. (Ante Fausto.) ¿Quién eres?

FAUSTO. ¡Margarita!

Margarita grita. Se aleja de Fausto corriendo en busca de algún refugio.

FAUSTO. ¡Calla! Vas a despertar a los vigilantes con tus gritos. Aquí estoy para sacarte de esta horrible celda. ¡Vine a libertarte!

MARGARITA. ¡Quédate!

FAUSTO. ¡Date prisa! Si no nos apuramos, podemos pagarlo caro.

MARGARITA. ¡Bésame!... ¿Te has olvidado ya de besarme? Dame un beso o te lo doy yo a ti. (Margarita besa a Fausto.) Tus labios están fríos, están mudos... ¿Qué se ha hecho de tu amor?

FAUSTO. ¡Sígueme! ¡Sígueme! No te pido más que eso.

MARGARITA. ¿Eres tú? ¿De verdad que eres tú?

FAUSTO. Soy yo. ¡Ven conmigo!

MARGARITA. No, no me atrevo a salir. Para mí no hay esperanza alguna. ¿De qué sirve huir con la conciencia culpable? ¿Sabes a quién quieres dar la libertad? Di muerte a mi madre, ahogué a mi hijo.

FAUSTO. ¡Calla!

MARGARITA. Dame la mano... No, no es un sueño, es tu mano... Ah, pero está húmeda. ¡Sécala! Me parece que veo sangre en ella.

Fausto grita. Va donde La Inquietud.

FAUSTO. ¿Por qué? ¿Por qué? Lo pasado, pasado es... ¡Me estás matando!

LA INQUIETUD. ¿Reconoces mi poder, Fausto?

MARGARITA. ¡Vete! ¡Vete! Pronto, salva a tu propio hijo...

Sigue el camino del arroyo... Al pasar el puente de tablas, en el bosque, a la izquierda, en el estanque... ¡Cógelo! ¡Quiere flotar! ¡Todavía está luchando! ¡Sálvalo! ¡Sálvalo!

Margarita desaparece corriendo.

FAUSTO. ¡Me ahogo! ¡Quiero flotar!

LA INQUIETUD. ¿No conociste nunca la Inquietud, Fausto?

FAUSTO. Lo único que he hecho ha sido atravesar apresuradamente el mundo... ¡Me ahogo!

La Inquietud comienza a cantar su cancioncilla.

FAUSTO. No hice nada más que desear y satisfacer mis afanes, y desear de nuevo... Mi vida ha sido... Mi vida ha sido...

LA INQUIETUD. Los hombres son ciegos durante toda la vida.

FAUSTO. ¡Las palabras! ¡Las palabras! ¡Debo decir las palabras finales que me salvarán...! ¡Dios, las he olvidado!

Fausto va donde el sillón, extenuado. Entra el Homúnculo. Avanza lentamente y se sitúa detrás del sillón de Fausto.

HOMÚNCULO. El fin supremo de la sabiduría... (Fausto oye la frase, luego comienza a repetir lo que el Homúnculo le dicta, pero sólo logra emitir sonidos inarticulados, hasta convertirse su rostro en una mueca.) El fin supremo de la sabiduría: sólo merece la libertad, al igual que la vida, quien se vea obligado a ganarla todos los días... Quiero hallarme en suelo libre, donde los campos sean verdes y fértiles, donde millones de hombres puedan vivir una vida activa y laboriosa, y así las huellas de mis días en la tierra no podrán borrarse con el transcurso de las edades. Y en el presentimiento de tan alta felicidad podría decir entonces al fugaz momento: «Detente, eres tan bello».

Fausto muere. Se apaga la luz sobre la imagen de Homúnculo y Fausto. Se oyen sollozos y la falta de respiración del Homúnculo. Sólo un halo de luz sobre La Inquietud.

LA INQUIETUD. Terminó la función.

La Inquietud se retira lentamente, mientras se oscurece. Se oyen voces.

VOCES. Pasan las nubes, desaparecen las estrellas. Por allí detrás. De lejos, de lejos viene nuestra hermana. Allí viene ella. Por ahí se acerca... La Muerte.



Cuadro VIII

Al encenderse la luz, Fausto dormita en el sillón. Se despierta lentamente al son de unos acordes de guitarra eléctrica. Se levanta. Se extraña del sillón. Observa la extraña túnica que lleva puesta. Se la quita. Ostenta un vestuario moderno. Recoge un libro del suelo. Lee su título: Fausto, de J. W. Goethe. Se encoge de hombros. Sonríe. Sale de escena rodando el sillón. Sobre el escenario desnudo queda un traje de nylon que se descubre al retirarse el sillón.



Premio *tablas* 2003 de Ilustración
Serie «Evidencias» de Maikel Rodríguez de la Cruz

La Virgen y el Centauro

Prolegómenos a la vocación espectacular del teatro alemán

Habey Hechavarría Prado



GRABADO: DURERO

Rosvita entrega sus obras a Otón el Grande y al arzobispo Guillermo de Maguncia

La brújula y el símbolo

LA CONTRIBUCIÓN ALEMANA AL ARTE ESCÉNICO

mundial ha sido inmensa en los últimos doscientos años. Buena parte de la historia del teatro alemán dibuja el perfil de la dramaturgia y del espectáculo operático, danzario y dramático occidentales hasta la actualidad. Gústele a algunos o no, a través de un manojito de nombres impronunciables Alemania nos ha estado dictando muchas de las claves del teatro y del arte al uso, por lo menos, desde los tiempos del Sturm und Drang (1770). Cuando el proyecto de la modernidad se fortalecía a principios del siglo XIX, comenzó casi de forma sostenida la influencia

germana en la cultura teatral, especialmente en la dimensión escénica. De esta manera es posible aprehender una peculiar evolución del discurso abandonando un poco la tradicional recolección de autores para dar espacio a la vocación espectacular, una sinuosa ilación que enhebra mil años de enlace entre la monja Rosvita y Pina Bausch.

Imposibilitado por el tiempo y el espacio de hacer un recuento histórico-cronológico, me propongo un rápido acercamiento a la manifestación escénica de este teatro, apoyado en el funcionamiento arquetípico de la Virgen y el Centauro como principios o ejes operativos.

La Virgen puede ser el texto escrito o el texto espectacular virtual, ambos en la pureza de su potencia germinativa, y el Centauro puede encarnar la violenta fuerza comunicativa del espectáculo. O acaso la Virgen entraña una aspiración de sublimidad perenne, y el Centauro, la aspereza de la concreción, lo cultista y lo populachero, el dogma y la libertad, lo clásico y lo romántico. Pero también el Centauro puede ser Piscator o Bausch, y la Virgen, Rosvita o Lessing. Ellos sintetizan un complejo proceso histórico, más amplio de lo que puede tratarse aquí, dirigido a la concepción contemporánea que privilegia la representación. Aspiro a contener la complejidad mediante el seguimiento aeopcal de «la idea de la representación», «la representación» y «la representación más allá de la representación».

La Era de la Virgen

Siempre ha causado sumo interés lo que Ilse M. de Brugger llama «el extraño caso de Rosvita» de Gandersheim. La monja benedictina del siglo x posee la doble significación de inaugurar la historia del teatro alemán y ser la primera de la tradición teatral. Fue la suya una etapa donde prácticamente no hubo expresiones teatrales después que el poder político-religioso del Cristianismo exterminara la base popular de la cultura clásica desde fines del Imperio Romano. Antes que el teatro resurgiera en la misa, rito principal de la Iglesia Católica, dentro de la estructura de un drama litúrgico, la autora medieval había redactado seis dramas sacros a partir de las comedias de Terencio. Mantuvo la lengua latina pero con intención moralizante, defendió la preocupación sobre la castidad. La influencia clásica y la ingenuidad le insuflaron un encanto que todavía permiten la representación, por ejemplo, de *Abraham*.

Se tienen opiniones divididas acerca de si los dramas fueron escenificados en su época o eran sólo un ejercicio retórico. Me inclino a pensar que son guiones de algún tipo de espectáculo edificante realizado por las monjas en el claustro. En cualquier caso, Rosvita redescubrió el teatro desde la palabra.

La actividad de Gotthold Ephraim Lessing a mediados del siglo XVIII anuncia lo que será el teatro alemán, y en ese aspecto deviene fundador teórico del teatro nacional en un período de agudas transformaciones político-económicas y socioculturales. El arte se encaminaba hacia lo popular, lo social y lo psicológico; la misma idea del hombre y del mundo estaba reorganizándose. Las críticas y ensayos que Lessing escribió entre 1767 y 1769 reunidos en la *Dramaturgia de Hamburgo* reflejan aquellas transformaciones. Iluminista consumado, admirador de Shakespeare y los trágicos griegos, se opuso a la imitación en la escritura y en la escena de los rígidos patrones neoclásicos franceses y proclamó la libertad expresiva y la coherencia.



Emilia Galotti, de Lessing

Lessing, quien presupone el clasicista J. Ch. Gottsched fue el primer dramaturgista de la tradición, el asesor y el teatrólogo consumado, además de un notable dramaturgo insertado en el naciente drama burgués. Su obra dramática –*Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti*, *Nathan el sabio...*– refrenda los postulados teóricos y prepara la irrupción, de todas formas sorprendente, de los jóvenes prerrománticos del Sturm und Drang («Tempestad e Impulso»): Klinger, Lenz, Gestenberger, Leopold Wagner, Schiller y Goethe. Lessing y los apasionados sturmer estaban hartos de un racionalismo petrificante. Eran los tiempos de la Revolución Francesa. Un instante inigualable del Romanticismo y el arte lo constituye la ópera wagneriana. El genial compositor Richard Wagner estuvo dominado por un sentimiento integrador que le llevó a la filosofía y al pensamiento social. Su concepción del *drama musical* activó el ideal griego del gran espectáculo que despliega el discurso sonoro en completa función dramática. El relato, las acciones escénicas, el ambiente de la plástica, la atmósfera de la música, rememoran los inicios antiguos y medievales del arte escénico.

La partitura wagneriana –véase la trilogía *El anillo de los Nibelungos*– acoge un problema experimental y teórico sobre la puesta en escena. La *Gesamtkunstwerk*, planteada por el músico de Leipzig, indica el ideal de síntesis de todas las artes y sus manifestaciones en una sola expresión artística, mayor que la suma de sus partes. Para

La Era del Centauro

De la superación del espíritu clásico y neoclásico nació el oficio de los directores teatrales, centauros con una pata en la literatura y otra en el espectáculo, con una pata en el escenario y la otra en las lunetas. Junto a ellos aparece el concepto de la puesta en escena durante la primera mitad del siglo XIX. Y, tal vez, ningún líder de compañía o actor principal merecería el título de director artístico antes que el Duque George II de Saxe-Meiningen, que había heredado el arte de Velthen, Neuben y Goethe.

La compañía del Duque se destacaba en el tratamiento de la imagen y el diseño general acorde a la época de la historia, el manejo de la cuarta pared, la solución a las escenas de multitudes, el movimiento escénico, la composición y el conjunto plástico, el uso teatral de la luz. Todo respondía a un cuidado plan, a un concepto preciso en relación con el actor, su preparación mental y física, a una armonía al final de largas sesiones de ensayo. Por ende, la influencia en los teatristas que iban a transformar el siglo XX, legó la técnica, los métodos, la ética, los presupuestos esenciales de la profesión.

Los grandes directores alemanes posteriores al Duque de Saxe-Meiningen fueron el naturalista Otto Brahm, el reformador George Fuchs y Max Reinhardt –seudónimo del austriaco Max Goldmann. Este último artista significa ya en el siglo XX un peldaño imprescindible hacia la concepción contemporánea del director.

Reinhardt se afilió al «teatro convencional» o antinaturalista debido a su inclinación al Expresionismo. Trabajador incansable, llegó a colaborar en compañías, teatros y estéticas distintas, dentro de un espectro que recorre montajes tradicionales, la ópera –especialmente de Strauss-Hofmannsthal– y espectáculos del cabaret literario, siempre con excelentes resultados. Tenía un estilo majestuoso, sin temer la pompa ni la magnitud conmovedora. «Tenía en la sangre la herencia del Barroco austriaco», ha dicho de él Margot Berthold. Encontraba en el tono mayor de la expresión, la manifestación de una sensibilidad que amaba el gran espectáculo y la íntima conmoción. La época le proporcionó la tecnología necesaria: escenario giratorio, iluminación cromada, horizonte en forma de cúpula... Le interesaron las escenas de masas y el uso dramático del sonido y la música. La posteridad recuerda en Max Reinhardt un mago del teatro.

Alemania aportó con el Expresionismo un movimiento artístico de explícita vocación espectacular. Los teatreros expresionistas tuvieron afinidad con las artes plásticas y las estructuras musicales. El rechazo a la hipocresía social, la deconstrucción del relato, la imagen esencial y no aparente, el sexo y demás temáticas tabúes, encuentran refugio en la nueva dramaturgia y el mundo del cabaret, espacio de experimentación parateatral y actoral.

La obra decisiva de Erwin Piscator aconteció en esta etapa, abocada a la vanguardia histórica y a la efervescencia del período entre las dos guerras mundiales. Así, la faena de Piscator no consigue ocultar su ascendente dadaísta. Un punto lo diferencia: el objetivo político, la tendencia proletaria, el tono de agitación y propaganda esculpen el genio y la figura de un vanguardista peculiar. Una extraña autenticidad, una insolencia le identifica, a pesar de la influencia de Meyerhold, Eisenstein, Tzara. Un cierto magnetismo envuelve su personalidad histórica donde parece retratarse un poco al teórico, algo del profesor, mucho del artista y menos del ideólogo. Comprometido con el itinerario social del Partido Comunista, creó

Wagner el drama estaría incompleto hasta que no se uniera a la música. La *Obra de Arte Total*, pues no Teatro Total, cifra la utopía simbolista en estado puro, de las correspondencias, el megaspectáculo de los expresionistas, la altitud espiritual del artista y el público que encontrarían en la obra una realización de la grandeza humana, de lo sublime.

Aunque la obra de Wagner obsesionó al suizo Adolphe Appia a fines del siglo XIX y le movió a una reflexión sobre el *drama musical* desde el espacio, la luz, la escenografía y el color; lo representacional, como aspiración o quimera, tendrá en la vanguardia del siglo XX alemán un proyecto de inquietud wagneriana.

La Bauhaus (1919-1933), escuela de dibujo, pintura y arquitectura, fundada por Walter Gropius, mantuvo un laboratorio teatral que al principio guió Lothar Schreyer, poeta y artista escenográfico. Después del fracaso de una representación expresionista (1923), Schreyer abandona el taller y asume la dirección el pintor Oskar Schlemmer. Schlemmer culmina sus esfuerzos en las exhibiciones del *Ballet Triádrico*, en el cual trabajaba desde el año 1910. Tras estudiar las posibilidades de la forma, el color y el movimiento, dicho *Ballet...* procuró renovar el diseño de los trajes, los materiales a usar, los gestos, e incorporar pantomimas y sketches a una «danza abstracta». La teatralidad de las investigaciones de Schlemmer y su equipo son la vívida prueba de cómo, en la dimensión plástica y danzaria, el teatro pujaba, otra vez, por nacer.



Erwin Piscator

Teatro Total sobre consignas y propaganda política. Convirtió el conflicto ideológico en motivo dramático lo mismo actualizando un clásico teatral que rescribiendo un texto conocido. No perdió ocasión de escandalizar como quien añoraba sus orígenes en los espectáculos-provocación dadaístas. La irreverencia política en Piscator, punto de partida y arribo, centra su concepción artística. *Los bandidos* (1926), *¡Ea, qué bien vivimos!* (1927) y *El buen soldado Schweick* (1928), sobre los originales de Schiller, Toller y Hasek, respectivamente, y en versiones de Gasbarra, Brecht y Piscator, constituyen magníficas referencias.

El discurso escénico de Piscator modeló una forma didáctica que obligaba a la fragmentación y a la estructura épica de un teatro combativo que, aunque se remonta al Medioevo, procede del teatro barroco jesuita, respuesta alemana del XVII al drama escolar protestante. Carteles y pancartas, encendidas arengas, música, canto y danza, proyecciones cinematográficas coordinadas con la imagen teatral, elementos arquitectónicos, máscaras, cualquier señal, rutinas circenses o acrobacias, histrionismo, estadísticas, recursos del *variété*, llegan a sustituir la ilación narrativa a fuerza de manipulación o parodia. La acción directa movilizó en la puesta en escena de Erwin Piscator la creatividad desenfundada de un «de-constructor».

En la actualidad, siguiendo los pasos de su maestro, el coreógrafo expresionista Kurt Joos, Pina Bausch nos ha sorprendido con una obra sólida que propicia el restablecimiento de los vínculos del teatro con la pantomima y el ballet. Pues nos interesa lo que tiene la danza-teatro de estudio antropológico y social a través del gesto, de los ritmos corporales, el mimetismo, la fragmentación coreográfica y escénica que el teatro gestual usa al absorber la cotidianidad. Bausch, una Brunilda irreductible del *Cantar de los Nibelungos*, convirtió las

anteriores características en sitios recurrentes de la cultura escénica. La interpretación histriónico-danzaria de su estilo, unida a la representación teatral, nos facilita leer dramáticamente el montaje. La recepción teatral de las obras de Bausch devela una enciclopedia del arte escénico occidental en sus dos mil setecientos años de existencia. Sus abundantes, vitales y extensos espectáculos, la presentan a comienzos del tercer milenio en la galería de los inolvidables. Ha sido tan feroz el reciclaje posmoderno, que algunas personas son objetos museables no obstante permanecer en absoluta actividad.

La Era de la Bestia

La Bestia muestra el lado indomable u oscuro, la figura que se construye a sí misma y el sujeto que habla a pesar suyo. El arrebato y el éxtasis, la pulsión y el impulso, la intelección y la denegación, denuncian el verdadero rostro de la Bestia, antes nombrada Mefistófeles o Ángel Caído. La Bestia que duerme en la Virgen y galopa en el Centauro los contiene, los condiciona. La teatralidad es como esa Bestia, pero sin cansarse de reír; se divierte sin fin y se prolonga después del texto y de la representación, del ojo y del oído, del placer y la memoria. Ilustra la esencia del teatro.

Goethe y Brecht deambulan con ella. Los *Meistersinger* (siglos xv y xvi) –inmortalizados en *Los Maestros Cantores de Nuremberg* de Wagner, con el histórico zapatero Hans Sachs como protagonista– nacieron en el ojo de la Bestia para disputar el predominio de las *Passionspiele*. Heinrich von Kleist, George Büchner y Gerhart Hauptmann, al parecer, escribieron piezas imperecederas desde la lágrima del ojo de esa Bestia. Pero pocos hombres de teatro han conocido en vida la inmortalidad, siquiera parecido a los autores de *Fausto* y *Vida de Galileo Galilei*, dos monumentos alejados en el tiempo y de curiosas semejanzas, que descubren en Goethe y Brecht a dos auténticos hombres de la escena.

Johann Wolfgang von Goethe tuvo una fuerte vocación teatral que incluyó la infantil afición hacia los títeres, las diversiones con juegos y disfraces, la actuación, el desempeño cotidiano del director artístico y una imponente contribución cultural en su dramaturgia.

Ministro del Gran Ducado y director del Teatro de Weimar, Brecht estuvo veinticinco años representando las mejores obras del teatro alemán y a Shakespeare. A los intérpretes les exigió cumplir sus *Reglas para los actores*, duro manual de ascendencia neoclásica que dictaba la declamación, la postura, los gestos, los desplazamientos, las elevadas metas estéticas y el comportamiento profesional, además de las medidas punitivas. Sin embargo, nada sirvió para que la escenificación de sus obras conquistara igual suerte que su poesía.

El teatro de Goethe –el *Sturm und Drang* y el clasicista–, siendo lo mejor de su creación, ha sufrido una desconfianza histórica. La abundancia de antagonismos, contrastes, polarizaciones no logran sustituir el poco interés por la acción dramática externa. De ahí la impresión de inmovilismo que estimula la lectura y desanima la representación. La tensión en Goethe casi no rebasa el límite de lo mental. El responsable puede ser el hecho de haber llegado a un humanismo verbal por antonomasia, cuando el doctor Fausto se convierte en héroe cultural y mito de la modernidad. La fuerza psicológica, la exquisitez poética y la indagación filosófica desde el lenguaje del arte, señalan un problema a resolver. Goethe o el teatro trascendental como problema ha de vislumbrarse a la luz artificial del escenario.

Por el contrario, Bertolt Brecht disfrutó viendo sus textos estrenados a ambos lados de Europa en plena Guerra Fría. Él ya radicaba en Alemania oriental y viajaba a la Europa occidental para ver sus obras. El contenido humano y

artístico de estas mitigaba las objeciones al informe bolchevique y a la participación del materialismo dialéctico sustituyendo el antiguo *fatum* o ley inexorable, o estructurando la historia. Además, Brecht había encontrado un sentido y una situación ingeniosa a la interrogante del teatro en la sociedad industrial.

Iban culminando los experimentos de la primera vanguardia cuando el fundador del Berliner Ensemble asume que el desafío era la desenajenación del hombre. De regreso del agit-prop y del teatro didáctico, consigue sistematizar un número importante de elementos que flotaban por separado. La fórmula del teatro épico, conocida siglos atrás, y el teatro político-didáctico, se internacionalizaban en el trabajo de Piscator junto al empleo desalienante de recursos variados –música, narraciones, carteles... El efecto de *Verfremdung* traducía el descubrimiento del esteta ruso Victor Schklowski. El modelo del actor como comunicador social ya lo usaban Meyerhold y los expresionistas, pero algunas técnicas actorales proceden del teatro clásico chino. Quizás por eso Brecht no se ocupó en una teorización cuidadosa y más bien expuso en el *Pequeño Organon para el Teatro* y en otros textos teórico-reflexivos, una serie de puntos de vista, de herramientas de trabajo.

La estatura de Brecht no se mide por sus teorías, a pesar de la enorme influencia que dejaron en el teatro de la segunda mitad del siglo xx. Brecht es universal por la fuerza revolucionadora de sus escritos, capaces de movilizar el registro completo de la experiencia humana: sensaciones, emociones, pensamiento, conciencia. La virtud de hacernos percibir la vorágine del individuo en el entramado sociohistórico, ha aportado las preguntas fundamentales que dan forma al vacío de la duda.

La pasión y el silencio

El teatro alemán está surgiendo mientras Alemania ocupa un lugar en el concierto de países, lo que sucederá con la unificación en 1871 alrededor del Kaiser Guillermo I de Prusia. El esplendor del teatro germano va a coincidir –igual que en España, Francia e Inglaterra– con el nacimiento político de la nación, si es que tal esplendor no lo vaticina.

Hauswurst (Juan Salchicha), personaje popular e improvisado en el teatro alemán del siglo xvii, significó y vaticinó la aparición de Alemania. Él también devela que los arquetipos planteados no se limitan a nombres específicos, participan de todos durante el proceso de creación y comunicación. La Virgen o el proyecto, el Centauro o la realización y la Bestia o el efecto, no son distintivos tampoco de ningún lenguaje, antes apuntan a una cuestión de supervivencia.

Los textos dramáticos de Heiner Müller y Peter Weiss serían inclasificables por cuanto el teatro-documento de Weiss y el teatro «antidramático» de Müller mezclan la utopía artística y la urgencia comunicativa. Estas concepciones respectivas nacieron de Piscator y de Brecht con una misma rebeldía a los dos lados del Muro de Berlín, marcando un compromiso semejante con la palabra y la escena. La *virgo potens* ha parido en una misma figura dos hijos: un caballo y un filósofo.

El espectáculo que existe en el texto reconcilia al drama con una literatura de retazos, un mosaico incompleto, un juego de rompecabezas que consiste en perder piezas como única forma de recuperar el sentido del performance. Amo ese performance que profesa las virtudes de la Virgen y la ferocidad del Centauro.

No es germanofilia. Es sentido común.

La nieve del techo se derrite

El círculo de tiza caucásiano: una obra modélica de Brecht

Abel González Melo

para Eberto, que me enseñó a leer a Brecht

I

Donde se cuenta cómo el autor llegó a la obra, la necesidad de la relectura, los materiales de que se sirvió para el estudio y las apreciaciones primarias

LUEGO DE UNA PRIMERA LECTURA DE EL CÍRCULO DE TIZA CAUCASIANO, del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, creí hallarme ante una pieza de extraña conformación, escrita de un modo que parecía descolocar, o que descolocaba por fuerza, los principios estructurales de las escuelas del realismo y el naturalismo. Con los antecedentes de *Baal*, *Madre Coraje y sus hijos*, *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny* y *La panadería* —obras estas con las que ya me había topado, a través de representaciones o lecturas—, y con la presencia, cercana y estimulante, de *Vida de Galileo Galilei* —debatida una y otra vez en las clases de Historia del Teatro durante la carrera, repensada por las noches en la azotea de la casa mientras contemplaba las estrellas y dudaba de su apacible estatismo—, con este arsenal me encontré al debutar con un texto cuyo comienzo, al parecer, nada tenía que ver con su final.

Si bien aceptaba yo en *El círculo de tiza...* una estructura externa dividida en cuadros, me era imposible atisbar el equilibrio final a partir de crecimientos paralelos de personajes, situaciones o conflictos. Los diálogos, tejidos siempre con acucioso tono realista, socavaban los límites de la realidad sin abocarse, no obstante, a los terrenos del absurdo. La realidad de los pasajes, presuntos abaratamientos de la realidad cotidiana, eran sin duda tan verosímiles que creí hallarme a menudo ante breves escenas cinematográficas, cortos de documental, pedazos de un rompecabezas armado a la talla justa de la existencia.

Una segunda y una tercera revisión del original me condujeron inevitablemente a releer algunos pasajes de un tomo que desde el seminario de Crítica se me antojaba excesivamente concluyente, *La dramaturgia de Brecht*, de quien lo conociese de cerca, Kathe Ruckliche Weiler; así como la vuelta a ensayos dispersos en revistas *Conjunto*, muchos de los cuales jamás había consultado, y el reencuentro —puesto que desde mi entrada al Instituto Superior de Arte permanecía cerrado en el librero— con el *Pequeño Organon para el Teatro*. Este último material me develó, desde Brecht mismo, al otro Brecht, el que podía explicitar su poética escénica, artística y vital con una claridad desbordante, el anexo de una creación dramaturgica que, más tarde lo comprendería, en obras como la que ahora me asedia puede explicarse por sí sola, convertida ella en la práctica, en la solución de lo que teóricamente el *Pequeño Organon...*

Donde se hace referencia a la fábula de la obra y se expone la perfecta arista que tiende la misma con las teorías de Brecht

plantea como problema. El *Pequeño Organon...* resume y organiza en el plano de la ensayística, y a partir del abordaje de temáticas tan diversas como las encontradas en la propia vida –la política, el arte, la sociedad, el ser humano, la economía, etc.–, las inquietudes artísticas viscerales de Brecht, cuyos textos dramáticos *desorganizan* o muestran de manera dispersa o no tan evidente –están solapadas estas inquietudes tras los parlamentos, acciones y posiciones de los personajes– dentro de sí mismos.

Por ello, al concluir la tercera lectura, después de meditar en la cualidad de una historia que, antes y después de esta versión brechtiana, había y ha sido bastante llevada y traída dentro de la tradición teatral,¹ tuve la certeza de verme ante una partitura tan coherente, tan finamente unida a una explicación trascendental del porqué del teatro, tan fragmentada y a la par tan compleja de fragmentar para su análisis, que se me antojó engorrosa tarea descifrar las claves esenciales de su escritura, tanto argumentales, como temáticas o alegóricas.



Una sesión de trabajo con *El círculo de tiza caucásiano* en el Berliner Ensemble (1954)

La obra comienza con la discusión por un valle situado en el medio del Cáucaso, sostenida entre los campesinos de dos koljoses soviéticos quienes, luego de la Segunda Guerra Mundial, han visto devastadas sus tierras. Una pelea –en la que ambas partes exponen sus criterios y durante la cual una, racionalmente y a través de planteamientos democráticos y socialmente útiles para la mayoría, vence a la otra– propicia la paz final entre los dos bandos. Con motivo de la conciliación se programa una representación teatral, a ocurrir en el propio campo donde se efectuasen las discusiones, que toma como punto de partida una historia muy vieja, que según explica el Cantor-relator de la fábula va a ser abordada «de otra manera». El Cantor añade:

Para nosotros es un honor poder entretenerlos a ustedes después de un difícil debate. Esperamos que la voz del viejo poeta también resuene a la sombra de los tractores soviéticos. Puede ser que mezclar varios vinos añejos sea falso, pero la vieja y la nueva sabiduría se mezclan maravillosamente. Ahora, espero que a todos nos darán de comer, antes de comenzar la función. Eso ayuda mucho.²

Estas palabras con las que el Cantor introduce la obra ante el público, son una muestra sincera –acaso una de las más sinceras y nítidas– del sentido con que Brecht afrontaba el fenómeno de la puesta en escena, ubicada en un lugar y momento específicos, ante un público y una situación también específicos. La primera sentencia del Cantor, al referirse al honor de *entretener*, habla de un pilar

conceptual imprescindible del imaginario brechtiano. «La tarea del teatro, como la de las otras artes, ha consistido siempre en divertir a la gente. Esta tarea le confiere siempre su especial dignidad». ³ A continuación el poeta establece el nexo entre la vieja historia y lo que esta –su esencia, su motivo rector– pueda aún decir en el momento de la representación, alegando que es una sola la esencia, el *gestus* básico de determinada historia, lección o fábula, a pesar de que las condiciones sociohistóricas cambien con el curso del tiempo. Por último, el Cantor contrapone la imperiosa necesidad de comer al ejercicio de (re)creación espiritual que el teatro encierra. ⁴

A partir de este momento la obra se conecta con la puesta de *El círculo de tiza*, título que el Cantor introducirá y alternativamente irá valorando, sirviéndose de canciones, versos y, sobre todo, del acompañamiento de una banda de músicos, instrumentos incluidos, que funcionarán como coro, relatores de ciertos pasajes del texto a escenificar. Porque la pieza *El círculo de tiza*, incisa en la pieza *El círculo de tiza caucasiano*, como mismo ocurre con otras tantas de Brecht, no atiende a una secuencia, a una trama, que revele claramente los nexos entre uno y otro momento, sino que arroja luz sobre algunos episodios y oscurece otros, cuenta unos y calla otros: se muestra, pues, en una suerte de misterio a medias, donde el espectador –el lector del 2004, yo, que sigo a Brecht, pero también los lectores mudos, los koljosianos que el autor coloca a observar el recorrido de la fábula en boca del Cantor– armará sus nociones, sus ideas, ajustará y trocará sus concepciones entendiendo esos flashazos, esos episodios no

concatenados de forma visible –sí lógica– cual sucesos componentes de un todo que se recibe como información. Y desde su comunicación y peculiar asimilación, podrá aprehender, podrá aprehender, la también peculiar manera de relacionarme con la realidad expuesta.

El asunto es que la realidad expuesta, el acontecer de los hechos, si bien depara un final «justo» como enseguida se comprobará, determina a todas luces un proceso de relato salvaje, inhumano, crudo al menos para el común raciocinio.

¿Qué cuenta *El círculo de tiza*? En medio de una revuelta en la que habrán de matar a su marido, la esposa del gobernador deja abandonado al recién nacido, príncipe heredero del trono. Una sirvienta del palacio se compadece de él, lo salva de la guerra, lo cría. Dos años más tarde, calmados ya los ánimos bélicos y otra vez con el poder otorgado al gobierno aquel, la madre de sangre acusa a la sirvienta por no quererle devolver al niño. En juicio se decide otorgar el hijo a la madre de crianza.

El final es justo. Ahora bien, la historia no aparece expuesta de manera que este final se aguarde, ni siquiera se le otorga demasiada importancia a este final *per se*. El final halla su verdadera validez cuando ha transcurrido todo el proceso de la obra, cuando se ha asistido a los episodios en que la sirvienta Grusche Vachnadze ha puesto la vida del pequeño príncipe Michel por encima de la propia. Tanta penuria, la compasión ante el chico abandonado por la esposa del gobernador –Natella Abashvili–, la intuición de proteger al niño y cuidarlo y educarlo en detrimento del desarrollo de su vida personal, bajo la conciencia de que no es ella la madre carnal del mismo, hacen a Grusche Vachnadze merecedora de todo sentido de pertenencia con respecto a Michel. Lógicamente, ella es

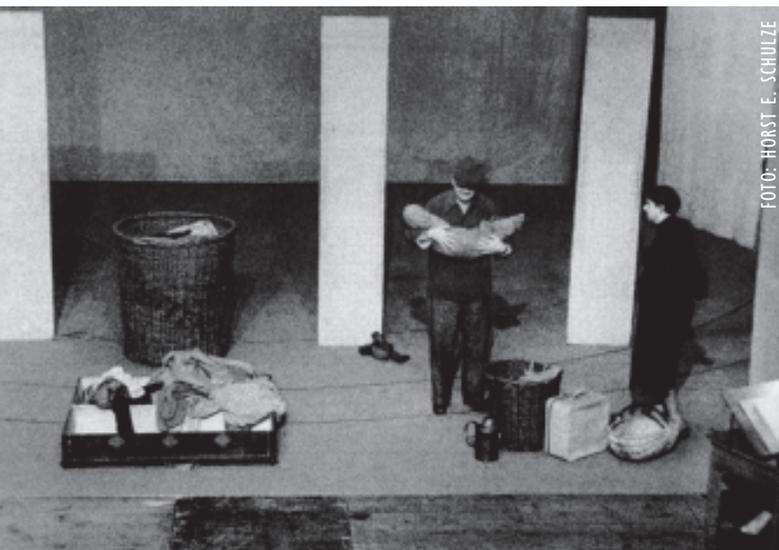


FOTO: HORST E. SCHULZE

Bertolt Brecht y Angelika Hurwicz durante un ensayo de *El círculo de tiza caucasiano*

la madre, aunque la verdad histórica la desmienta: he aquí la contradicción y el problema a debatir, acaso tan complejo y tan necesitado de planteamientos y lúcidas razones a favor de una u otra mujer como aquel debate por el valle del Cáucaso que han protagonizado los campesinos. Aquella lo había abandonado a su suerte, a la segura muerte. Esta lo recogió, le permitió la continuidad de la vida. Pero luego del detallado recorrido que sorprende a Grusche con el niño en brazos, y que sorprende al espectador que observa sus sufrimientos, no cabrá duda: la sirvienta es la madre. El lector y el espectador tendrán conciencia de ello. Ahí es válida la decisión final del juez de otorgar el hijo a la madre pobre.

«La historia ha concluido de una forma, pero pudiera haber concluido de otra», pareciera que nos dice *El círculo de tiza*. En cada instante hemos tenido «el corazón en la boca». «Grusche puede morir con el niño en brazos, las soluciones que busca para la sobrevivencia son desorbitadas, es difícil imaginar que eso puede ser así, yo no sé qué

específicamente en un ambiente, en medio de una situación. Esta traslación nada tiene que ver con una burda formulación de la historia en medio de la URSS devastada, aunque se aproxima con detalles a ella. El contexto de representación podrá ser sugestivamente similar, aunque no el calco de la realidad circundante. De tal modo, la tierra mítica en que ocurre la guerra por la cual la esposa del gobernador abandona al heredero y la posterior atmósfera pacifista donde se desarrolla el juicio, cumplen el ciclo alegórico perfecto con la URSS que arrasaron los nazis y que en el presente de la escenificación ante los koljosianos yace en renovada paz, promotora de un nuevo juicio-debate que, como aquel, también ha sido justo. De tal modo, asimismo, son identificables entre los protagonistas de *El círculo de tiza* nombres de procedencia rusa –Grusche Vachnadze, Simón Cachava, Kasbeki, etc.– que, si bien no persiguen una vulgar identificación con la masa a la cual va dirigida la obra, sí actúan cual elementos que intensifican el sentido de pertenencia y relación con lo explicado. La vieja historia se torna nueva. Diría mejor que se ha *historizado*, metaforizado, extendido y ampliado en el tiempo, un asunto enteramente actual. De ahí que sea este un fenómeno útil para el pensamiento, reconocible en la vida diaria, y que, pese a su expreso carácter ficcional, pueda intuirse la manera de solucionarlo, de abordarlo críticamente.⁵

III

Donde se relacionan las nociones de *gestus* y fábula con la pieza en cuestión, se explica cómo actúa el modelo *gestus*-fábula-personaje para el carácter protagónico de la obra, Grusche Vachnadze, y culminan temporalmente estas visiones

He expresado mi asombro ante una anomalía que presenta *El círculo de tiza caucásico* con respecto a otros tantos textos valiosos dentro de la herencia universal. Una anomalía que ni siquiera pudiera ahora apresar en la breve explicación de cómo surgen y se despliegan las nociones fundamentales de la pieza, o cómo crece su dramaticidad. Me refiero, tal vez, al proceso de formación de esta dramaticidad, de esta teatralidad intrínseca de las obras de Brecht, que cómodamente se asienta en *El círculo de tiza*...

Para adentrarme en este terreno, es necesario apuntar el compromiso que para el autor alemán significaba la escritura de un texto teatral, pauta que habría de guiar a los actores, directores, escenógrafos, diseñadores de luces, música y vestuario. Cada obra evidencia claramente un sistema de relaciones criticables en su raíz, desdeñables en su esencia pero actuantes en la vida. Un sistema de relaciones siempre a punto de estallar. Desde la totalidad que engloba la obra, hasta la particularidad de cada acción o parlamento de los personajes, este sistema está

haría en una situación así, me parece que no debería saltar el precipicio...» Pero, en fin, salta y llega al otro extremo. La trayectoria no le permite tregua, pero tampoco la deja morir. Sobrevivir, como Madre Coraje, aunque con una diferencia: el hijo es la prioridad.

¿Y a qué la importancia de *mostrar*, en el presente de la representación ante los koljosianos? ¿Y cómo mostrar?

Al recomponer el antiguo mito chino ante los ojos de los soviéticos, Brecht, mediante el Cantor, se vale de ciertos recursos con los que dice a la humanidad: Ustedes también pueden revitalizar la historia, ubicarla

presente, y cada ser que participa en la acción es responsable de que el mundo se mueva de tal modo, de que ocurran tales fenómenos, de que tales causas determinen tales consecuencias.

Brecht instruye, pues, al público en su compromiso. El acto a ejecutar sobre el escenario deberá portar una carga también comprometida. Si descubre una posición ante la realidad social representada, una alternativa en medio del contexto, entonces este acto específico, definitorio para el curso de la acción, será el *gestus*, núcleo y unidad componente de la situación dramática.

Al respecto ha aclarado Patrice Pavis algo que considero importante para comprender lo expuesto: «El encadenamiento de diferentes *gestus* por el actor, le permitirá reconstruir la fábula». ⁶ De ahí que aparezcan fuertemente tensadas las relaciones *gestus*-fábula y *gestus*-actor-fábula. Brecht piensa el texto teatral en su profunda condición de arte del actor y la representación, en la inobjetable finalidad de la puesta en escena: porta una belleza lírica que indagará y apoyará esa cualidad de la literatura dramática. El hombre investigará acerca de lo que ocurre, puesto que el tema mismo de investigación es el hombre, su transformabilidad y crecimiento incesante. El hombre que investiga es tanto el espectador como el actor que promoverá el análisis en el auditorio, a través de la asunción de un *gestus* que condicionará la aprobación o desaprobación del receptor a quien indiscutiblemente este va dirigido. La aglomeración de *gestus* a lo largo de la pieza propicia una reflexión constante y una perenne atención.

¿Cómo se evidencia esto en *El círculo de tiza caucasiano*? En la toma de decisiones que, con alarmante rapidez, envuelve siempre a los personajes. Decidir será lo primero, acaso sin razonar desde el inicio las consecuencias posteriores de los actos: decidir y ejecutar una acción ante una circunstancia. Grusche no puede detenerse a meditar con el niño llorando en medio de la revuelta; no puede detenerse a la hora de ofrecer sus únicas dos piasstras al vendedor de leche, ni en el momento de aceptar la habitación con las ricas señoras, ni ante el precipicio, ni cuando va a casarse. Antes bien: actúa. De una manera particular, no necesariamente de *la manera que debiera ser*, incluso muchas veces se arrepiente de algo inmediatamente después de haber ejecutado una acción. Recuérdese cómo se culpa por no haber pagado enseguida la leche al vendedor, o por develar a la anciana el nombre verdadero del

niño, o por haberse casado con Jussup. En cada caso se culpa, pero no se arrepiente, de alguna manera sabe que la decisión instantánea es imprescindible para no claudicar ante la vida. En esos momentos límites donde el detenerse hubiera sido fatal, coloca Brecht, puesto que no hay sitio mejor, los *gestus* específicos.

No puede desdeñarse el carácter dual de los personajes de Brecht, en el seno de cuya dualidad se esconde el motivo de contradicción y la muestra de su lucha con el contexto. En esta obra, Grusche, siendo sirvienta, es quien está llamada a salvar al hijo de la gobernadora. La gobernadora, en vez de salvar a su hijo durante la revuelta, se diluye en asuntos baladíes. Simón Cachava, que sabe podrá morir en la guerra, marcha no obstante a ella por deber. El Azdak comienza como acusado y termina como magistrado. El fenómeno de la dualidad ni siquiera puede achacarse a la voluntad genuina de los personajes, pues en muchos casos esta va sugerida por el autor desde niveles que, si bien son tamizados por la elección personal, pareciera que impulsan y obligan a los caracteres. Los casos que expuse son sólo demostraciones duales a gran escala dentro de la pieza. Cada momento, cada frase o encuentro de dos personajes, marca un énfasis dual que, unido al siguiente, teje un fino entramado de contradicciones.

Nótese que Grusche nunca actuó de una manera perfecta, inobjetable. Evidentemente, no propone Grusche para la actriz que la encarnará, una partitura del todo correspondiente con lo que la lógica o el *si mágico* stanislavskiano aducirían. En las circunstancias dadas, la acción de Grusche debe permitir un margen para que el actor incluya luego su propia valoración ante el suceso, durante la caracterización, margen a veces correspondiente y a veces contradictorio con la lógica. Porque ¿qué es para Brecht la lógica sino la actitud verosímil, la posición enérgica de un rol dado ante condicionantes externas que estimulan su accionar y que lo impulsan, ante todo, a tomar decisiones?

Los caracteres de Brecht no pueden ser heroicos, puesto que renuncian a una trayectoria que inevitablemente conduce a un fin, truecan el posible encumbramiento en cotidiano equívoco, se muestran en sus continuos fallos, en sus repetidas caídas, ajenos a signos que los guíen y les

El círculo de tiza caucásiano, Teatro Nacional (1961)



FOTO: LUIS CRUCET

permitan o impidan asistir a un goce supremo como fruto de su gloria. El *Pequeño Organon para el Teatro* critica en más de una ocasión el trazado perfecto de los héroes griegos o de los apasionados shakespearianos, a los cuales el autor alemán no halla cómo valorar en sus respectivas situaciones, de un dramatismo tan cierto como inamovible.

Grusche, entonces, no es una heroína: con sus quejas durante los primeros momentos de soledad junto al niño, ha puesto en tela de juicio incluso la validez del principio rector de su trayectoria, de su acción valerosa y humana. La fábula que su devenir recompone, decide una organización de sucesos sobre los cuales se arroja luz. Hay otros muchos que, entonces, quedan solapados a la hora de imaginar íntegramente la historia global: quedan ocultos seguramente por no ser los que ameritan el interés del autor: por ejemplo, la trayectoria personal de Natella Abaschvili luego de abandonar a Michel.

A Brecht le importa callar lo anecdótico de Natella, y la muestra apenas en dos momentos: al principio y al final de la obra, abandonando al niño y exigiendo su devolución. Mas no calla lo anecdótico de Grusche, pues ello es lo que dará paso a la reflexión durante el juicio. El *gestus* básico de Natella está claro: la madre prioriza, en la situación límite, los vestidos de brocado que más tarde la arroparán, las prendas, e incluso se permite golpear a una criada que mal coloca la ropa dentro de sus baúles. En esa situación límite, Grusche —claro está: ella no posee esa materialidad que envuelve a Natella— se inclina por la opción contraria a la de aquella, y lo más notorio, lo indiscutiblemente valedero a los ojos de Brecht: se inclina por defender la vida.

Aclarado esto, enterado de que la narración del recorrido de Grusche Vachnadze en su lucha por la vida validará la conclusión del drama, con la obra ante mis ojos me surge una nueva duda. ¿Por qué Brecht, después de exponer los episodios de la huida de Grusche que yo entendí fundamentales, dedica una extensa parte de la pieza a relatar «la historia del juez» que luego dictará sentencia? ¿Por qué no va directamente al juicio, se ahorra el pintoresquismo que encierra la historia del Azdak que llegó a ser juez, soluciona enseguida el conflicto entre las dos madres? Este Azdak, que no es cualquier

hombre, sino uno que mantiene con las circunstancias bélicas una relación comprometida al haber alojado en su casa al príncipe perseguido, ha de moverse con astucia en medio de la convulsa vida del país. En el cuadro quinto de la obra, dedicado por completo a la historia de este hombre, Azdak comienza siendo el condenado por traición, y termina siendo el magistrado, aclamado por la masa. Se ha puesto toga y birrete por circunstancias ajenas a su inteligencia, alternativamente lo condenan o elogian pero, en fin, imparte justicia. De tan arbitraria sustancia se compone el sujeto designado para esclarecer el caso, con lo cual Brecht, desde la fiesta de alegría final, ironiza con el origen y razón de la justicia, y con sus ministros en el mundo. Tal vez sea esta la importancia de desvirtuar la atención hacia el Azdak, con lo cual, una vez más, Brecht manifiesta que su fábula no sigue una línea fija de concatenación, sino que estructura valores,

privilegia zonas, atiende circunstancias que, al englobarse como eslabones de diversas procedencias, armarán la nueva cadena argumental. El Azdak ha sido, asimismo, quien propone el *gestus* básico de la obra, la solución práctica ante el problema: un círculo de tiza, dos madres que habrán de halar al pequeño, una que hala y resulta, por ello, no ser la vencedora.

Un último aspecto me gustaría apuntar, y es la entera libertad que el autor alemán se permite al hilvanar episodios. El Cantor relata, mientras los personajes se preparan para el nuevo cuadro, pasajes que completan la información arrojada a través de la acción. Ejecutada por los músicos que encauzan el andar de Grusche con versos de rimas varias, esta coral no es ya el canto esperanzado del Gran Baal al principio y final de la primera obra de Brecht —*Baal*, donde los coros del inicio prometían la mansedumbre de un protagonista que los coros del final notaban, con nostalgia, irresuelta—, sino un nexo de síntesis de memoria y acción anecdótica, que no es imprescindible sea mostrada, todo lo contrario, que es mejor sea cantada/narrada con el fin de ahorrar explicaciones a la acción.

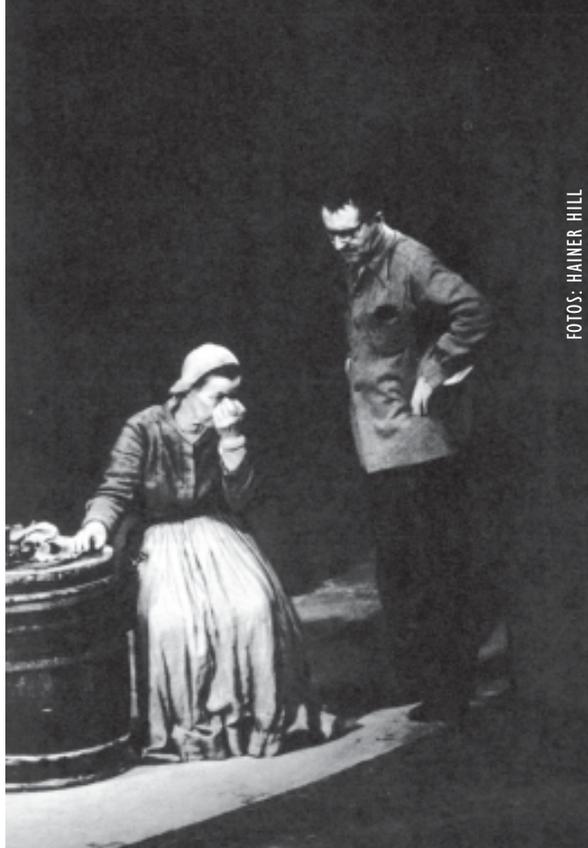
Estas intervenciones del coro en ninguna medida pretenden esclarecer o explicar lo acaecido a escondidas del público, sencillamente comentan qué ocurre. En muchos casos, al romper desde lo que enuncian con el episodio recién apreciado, son ellas mismas las promotoras del tono disidente y críptico con que Brecht espeta a su auditorio, colocándolo ante una circunstancia reconocible e irreconocible a la vez. Pavis ha comentado: «La fábula no enmascara (como sucede en las formas dramáticas tradicionales) la natura-

leza ilógica del vínculo de las escenas, sino que nos la muestra».⁷ Incluso en el interior de los propios episodios, a través del *Verfremdung*, Brecht ubica tránsitos temporales que le posibilitan trasladarse de una fecha en la que nada más importante ha de ocurrir, a otra en la que sucederá el hecho que dará continuidad a la fábula.

Recuerdo con especial simpatía la conversación que Grusche y su hermano Laurenti entablan en la cámara de la casa de este. Laurenti le dice, en invierno, que en la próxima primavera ya no podrá quedarse más a vivir con él y su esposa, por los rumores que ello puede despertar. Es formalmente invierno y hay nieve. Durante el curso de la conversación, gotas insistentes caen del techo al suelo, y ambos personajes hacen referencia a un barril agujereado. Cuando el hermano termina de explicar a Grusche las razones por las que no puede más tiempo allí permanecer, el tintineo de las gotas se ha hecho constante, y Laurenti afirma: «Grusche, la nieve del techo se derrite. Ya es primavera». La escena misma ha provocado el paso del tiempo. Los personajes enseguida habrán de tomar la decisión que el invierno hubiese demorado.

NOTAS

- 1 Para *El círculo de tiza caucásico* Brecht retoma –y esto no es un caso aislado dentro de una producción multicultural como la suya, de constantes búsquedas y reconocimientos en las tradiciones teatrales antiguas de Oriente y Occidente– la idea central abordada en una antiquísima leyenda china, digamos, con afán contemporáneo, que atrapa el *gestus* fundamental de esa leyenda. Por otra parte, el importante dramaturgo español Alfonso Sastre, inspirado en la pieza de Brecht, escribe en la segunda mitad del siglo xx la *Historia de una muñeca abandonada*, que vuelve sobre una idea similar, aunque con alcances y lineamientos diferentes a los del maestro alemán.
- 2 Bertolt Brecht: *El círculo de tiza caucásico*, en *Teatro*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1974, p. 338.
- 3 Así comienza el acápite tercero de su *Pequeño Organon...*
- 4 Como expresa Brecht a lo largo de todo su discurrir teórico y su creación dramática, el teatro es inseparable de las necesidades vitales del hombre, sujeto que crea el arte y para cuyo disfrute el arte es creado. Esta es una constante que los caracteres brechtianos exponen frecuentemente: las repetidas cenas o alusiones a la comida en sus obras, la lucha por la sobrevivencia, la dualidad espiritual-material de los personajes, ellos mismos cúmulos cotidianos de aquellas necesidades.
- 5 Apunta Brecht: «Y cuando representemos obras de nuestro tiempo como obras históricas, también las circunstancias, en las que el mismo espectador se mueve, podrán aparecer con toda claridad, y esto será el principio de su actitud crítica» (acápites 37 del *Pequeño Organon...*).
- 6 Patrice Pavis: «Sobre la noción brechtiana de *gestus*», en *Conjunto* 69, 1968, p. 111.
- 7 *Ibidem*.



FOTOS: HAINER HILL

Helene Weigel y Bertolt Brecht durante una sesión de trabajo con *Madre Coraje y sus hijos* (1951)

Reinaldo Montero

Dialéctica dramática

Soñar en voz alta una investigación.

Barthes

TRATEMOS DE PONERNOS DE ACUERDO SOBRE LO QUE ENTENDEMOS POR «dialéctica», antes de ver las consecuencias de la idea, no del término, en el teatro de Brecht.

El primer escollo es extrateatral. La voz «dialéctica» ha sufrido una manipulación tan indiscriminada, que cabe ponerla en tela de juicio. ¿Algo significa aún «dialéctica»?

Me resisto a considerar el término como inservible, y en consecuencia creo que no sería cosa vana el examen de los diversos modos en que se ha utilizado, y de inmediato asociarlo con su utilidad para la escena, en especial la de Brecht.

Hay un hecho incontrovertible del que podemos partir con comodidad. Las múltiples acepciones que ha ido adoptando «dialéctica», son agrupables en dos grandes líneas. «Dialéctica» o tiene que ver con el enfrentamiento de dos adversarios, en el mejor de los casos irreconciliables, o con el resultado de esa lucha. Cabría entonces entender este trabajo como el examen de la diversidad que ambas líneas proponen en función siempre de Brecht.

El segundo escollo es de método, o de malos manejos. Se ha asegurado que existe un sistema brechtiano, que además se ha reducido a claves, mejor llamarle trampas. Es algo tan mal comprendido como peor esgrimido. Lo curioso es que para bien, estos malos manejos signan de modo decisivo al teatro más influyente de la segunda mitad del siglo XX, que aún hoy nos toca.

Es cierto que después de Brecht, la lectura de los usos dramáticos fue otra cosa, y también lo fueron el realismo aplicado a la escena, la noción de público asociado a la idea del arte como redentor o rehacedor de la realidad.

Dejo a un lado el realismo y sus trampas, y esas quimeras que se llaman Público y «Capacidad transformadora del arte», cosa que he tratado en otro lugar,¹ para concentrarme en el algoritmo purísimo que podemos llamar «dialéctica dramática».

Tengo un último argumento, o quizás un Primero Sueño. Lo que propongo con estas páginas me parece necesario, y no por el bueno de Brecht y subsiguientes, que nada necesitan, sino por nosotros.

Dialéctica de la disyunción - acción

Con Platón, el término dialéctica engarza muy bien con su proyecto de filosofía como obra de hombres que discurren con benevolencia en una comunidad de educadores y educandos libres. De tal forma que el diálogo, los procedimientos socráticos que le son afines, y la dialéctica de la disyunción, no sólo instrumentalizan su utopía, sino que entre diálogo y dialéctica cabe ver un signo conjuntivo, casi de identidad, o al menos de semejanza.

Pero la noción de dialéctica que está en Platón y que más me interesa ahora, no es la asociada con lo dialógico, sino con el método disyuntivo, o sea, con la estrategia que diseña el filósofo para hacer avanzar sus trabajos. Veamos de inmediato en qué consiste.

Como toda idea es susceptible de ser dividida en sus especies o accidentes, una vez definida la idea, cabe fraccionarla en dos partes que Platón denomina izquierda y derecha, donde se acusa la presencia o ausencia de determinado accidente o especie. Una de estas partes es susceptible, a su vez, de dividirse en izquierda y derecha, y así.

El procedimiento supone la buena elección de la característica apta para ser indagada y por tanto dividida, y de este modo ir estableciendo las articulaciones de un concepto. Por ejemplo, la idea de «sentimiento afectivo», puede ser dividida en «amor» y en «odio», «amor» cabe dividirlo en «pasión» y «adoración», la «pasión» en «ímpetu sexual» y «frenesí espiritual». Hasta ahí lo llevamos.

En el ejemplo se transita por las características afectivas con el fin de aclarar su naturaleza, o mejor, su posibilidad de expresión, y se toma una línea que nos lleva hasta la precisión de los apetitos.

No hay en el método de la dialéctica disyuntiva razonamientos a priori, y resulta por completo ajena la capacidad deductiva del silogismo. La finalidad de las sucesivas elecciones no es la deducción, porque en modo alguno Platón quiere que seamos deductivos o analíticos, sino inductivos y sintéticos, como exige cualquier investigación empírica, que en este caso cumple con la singularidad de prescindir de la experiencia inmediata que aportan los sentidos.

La dialéctica, así entendida, no tuvo una continuación directa. Y llegado a este punto resulta tentador relacionar las sucesivas divisiones con las disyuntivas propias del drama, donde la decisión del héroe, por ejemplo, es determinante para el avance tanto de la fábula como de los conflictos.

Cuando Brecht se empeña en crear un héroe no trágico, en contrapunto con el héroe al uso en el teatro precedente, mantiene indemne la disyunción, o sea, la necesidad de elegir, pero suma a esta vieja y eficaz manera, la incomodidad, por decirlo de algún modo, que desea para el actor y para el espectador, porque el uno va a narrar la acción electiva y el otro la tratará de comprender, y así



Erwin Geschonnek, Bertolt Brecht y Angelika Hurwicz en un ensayo de *Madre Coraje y sus hijos*

ninguno de los dos se embauca en la ilusión de ser partícipes ciegos de sucesivas disyunciones.

Pero lo disyuntivo es algo más complejo de lo apreciable a primera vista. En definitiva la dualidad es algo consustancial a la vida, y en consecuencia al drama, y en drama y vida no se dan de modo tan simple como en el ejercicio que nos llevó desde «sentimiento afectivo» hasta «frenesí espiritual».

Por ejemplo, observemos en *Galileo Galilei* cómo para trabajar en los entresijos de la elección, desde el suceso mismo y no desde la necesaria subjetividad que de suyo tienen los personajes, Brecht priva a Galileo de pasiones, pero no de apetitos. Galileo, en potencia, tiene la posibilidad de cambiar la imagen del mundo, pero la vida y Brecht lo colocan en la situación de ejercer la cobardía. El resultado en la pieza es que Galileo no parece del todo víctima de las circunstancias, el público puede rechazar sus miedos y aprensiones, pero esto no priva al personaje de simpatía, ni impide que la retractación de este científico devenido «enemigo de la ciencia» alcance una importancia, en términos dramáticos, como lo que ocurriría con un bienhechor de Ibsen devenido «enemigo del pueblo».

En conclusión, Galileo no es una unidad, sino una dramática diversidad casi desintegrada, que podemos leer como una aplicación en extremo compleja del método platónico de la dialéctica disyuntiva.

El paroxismo de lo dual en Brecht se alcanza con Shen Te y Shui Ta de *El alma buena de Se-Chuán*, y con la duplicidad del personaje Puntilla en *Herr Puntilla y su criado Matti*.

Cabe suponer que con estas dos obras la dialéctica de la disyunción arriba al punto más extremo a que puede llegar una indagación de tal naturaleza, después de recorrer el total dominio de lo inteligible, pero no, hay más.

Dialéctica como lógica de lo probable - teatro épico

Durante la escolástica, en los desarrollos de la lógica contenida en el *Organon* de Aristóteles que dan al traste con los trabajos definitivos de Pedro Hispano, se entroniza la dialéctica como lógica de lo probable. Es este desdichado triunfo lo que permite a Dante comparar a Mercurio, el más pequeño y velado de los planetas, con la dialéctica, insisto que entendida como lógica de lo probable.

La comparación de Dante es efectiva. Confrontada con las otras ciencias, la dialéctica es pequeña en su cuerpo, ¿o no se encuentra concluida por completo?, cosa que no ocurre con ningún otro conocimiento humano, y además es más velada en su saber, ¿o no actúa con argumentos probables, acaso presumibles?, cosa que repugna al resto del sistema planetario, a la totalidad, menos una, de las ciencias.

De esta forma, la dialéctica como lógica de lo probable alcanza el epíteto de «la luz más pura de la razón», pero a la vez es de una nulidad absoluta, a no ser que se vincule, como mero instrumento, a cualquier otra disciplina.

Aristóteles es el primer crítico severo de los procedimientos de la dialéctica como lógica de lo probable, por razón de que este pequeño y velado Mercurio no parte de lo verdadero y comprobado, sino de premisas que en el mejor de los casos son sólo aceptables.

Siguiendo esta línea en extremo crítica, Kant resuelve el problema con su maestría habitual. Con Kant, los más caros objetos de la dialéctica como lógica de lo probable entran en bancarrota. Kant resuelve que las especulaciones sobre el alma son puro paralogismo, las dedicadas al mundo sólo sirven para dar lugar a antinomias insolubles, y en cuanto a las que se ocupan de Dios, ya se sabe que llamamos Dios a lo que por naturaleza es indemostrable y en consecuencia incognoscible.

Kant devalúa la dialéctica como lógica de lo probable por ser un juicio aparental, ilusorio, que toma por principios objetivos lo que en realidad son principios de extrema subjetividad. A los muy atentos ojos de Kant, lo más pernicioso es que la ilusión resultante perdura después de descubierta la raíz del error. Y el hecho mismo testimonia la flaqueza de la razón, que da a los anhelos el tinte de verdad.

Tras este ajuste de cuentas, la dialéctica como lógica de lo probable queda relegada a mero procedimiento sofístico donde las verdaderas ideas huelgan.

Si ahora, a la altura de un nuevo milenio, queremos ser benévolos con los procedimientos de esta pequeña y velada dialéctica mercurial, pudiéramos ver a los lógicos de lo probable cual atletas del espíritu. Y es así como los califica Brecht, y no con ironía. Lo atlético y el espectador de los espectáculos deportivos, son para Brecht dignos de elogio. Hasta la precisión y calma épicas, cabe entenderlas como el acto de concentración que necesita el atleta antes de emprender su hazaña.

Pero las verdaderas correspondencias de Brecht con Aristóteles y Kant en este punto, son de soslayo, cuasi analógicas, pero a la vez determinantes.

Recordemos que según Brecht, el modelo teatral heredado era un lugar de ilusión, un sitio donde ocurre un ejercicio de total inmovilidad, donde el reflejo de la vida pasa al través de líneas argumentales que llegan a un suceso definitivo sin mostrar el verdadero estado de las cosas, y por tanto nadie puede descubrir la razón de las verdaderas acciones humanas. Y estas ideas tal parece que deploran, tanto a una modalidad teatral como a la dialéctica mercurial.

Haría falta hacer claras las relaciones entre los hombres, y para lograrlo se necesita una fórmula efectiva. Según Brecht esta fórmula es la precisión y calma épicas que apunté arriba. Dejando a un lado la sicología y lo arquetípico, el individuo toma la magnitud del símbolo. Triunfa la objetividad frente a la ilusión, la certeza frente a lo probable, la ciencia frente a ese pequeño y velado planeta retórico.

Recordemos que las diversas astucias de que se vale Brecht para arribar a la precisión y calma épicas, se encaminan a objetivos precisos, como son el romper la cadena de acciones, mediatizar el efecto dramático haciendo visibles los nudos de la trama, y enajenar la atención del virtuosismo actoral o compositivo. De este modo, los accidentes de la fábula serían promovidos a la condición de sucesos en un proceso más general que revelaría contradicciones sociales y desarrollos políticos latentes. Así la acción encuentra un nuevo interés, que evita la adherencia del público a la ilusión de una realidad que no está en ninguna parte, y menos que menos en la escena.



Un ensayo de *Katzgraben* (1953)



Ensayo de *Madre Coraje y sus hijos*

Como en un silogismo brillante, aunque previsible, el final de la obra, conclusivo respecto de los conflictos, resulta innecesario, los conflictos siguen estando donde mismo a la salida del teatro, y la actitud de ruptura debe empezar a ejercerla el público una vez regresado a la calle.

Por supuesto, nos encontramos en presencia de un capítulo de la historia del pensamiento teatral del siglo xx que se conoce como teatro épico, que tuvo la ambición de ser un instrumento de transformación, y cuyos antecedentes, en términos técnicos, es común buscarlos en el teatro asiático, que con lo mínimo da el máximo aunque de política no parezca interesado. Pero en términos de preocupación social podemos acercarlo a las formas dramáticas que más le repugnan a Brecht y demás dramaturgos del teatro épico, o sea, al drama realista y naturalista de un Ibsen y un Hauptmann, que llevaron a escena nuevos asuntos, emparentados con las novelas coetáneas de Dostoievski y Zola.

Los primeros atisbos del teatro épico en Brecht aparecen en *Un hombre es un hombre*, con las narraciones en pretérito y con las violencias contra la ilusión dramática.

Otro ingrediente de la fórmula épica es la novelización del drama, en franca oposición con Aristóteles, que llamó la atención sobre la síntesis que consigue la tragedia respecto de la epopeya al evitar, entre otras cosas, las descripciones. Por esa razón *La Orestíada* daría más versos que *La Iliada*. Y en correspondencia con esto, el reproche coetáneo al teatro épico más al uso, era su falta de dramaticidad.

Al decir de Strelher, si el teatro realista tiene un peligro en el exceso psicofísico y la tensión excesiva, el teatro épico también está expuesto a la grisura y a la provocación como sistema.

Dialéctica como mera lógica y como arte de la disputa - gesto

El paso decisivo que va de la dialéctica como lógica de lo probable, a la dialéctica como lógica sin más, es decir, lógica al margen de los usos retóricos, se lo debemos a los estoicos.

En vez de descalificar la dialéctica como lógica de lo probable, como hará Kant, los estoicos resolvieron el problema con un deslinde. Para Cicerón, la retórica concierne a las vías de expresión propias del discurso, y la dialéctica queda para la lógica como ciencia del discernir. Este simple enunciado transforma de modo radical la teoría aristotélica del razonamiento, que ahora no viene al caso.

Para la demostración de un hecho, según Cicerón, sólo es necesario partir de presupuestos comprensibles, y lo comprensible es, por lo general, evidente a los sentidos. En consecuencia, la demostración se apoya en el mundo sensible para arribar al signo y a la nueva significación.

Establecer la condición necesaria y suficiente en los presupuestos comprensibles es un paso más audaz de lo que parece a primera vista. Atrás quedaron las premisas posibles que son las blandas bases sobre las que se apoya la mercurial dialéctica como lógica de lo probable.

En los estoicos esta idea de la dialéctica como lógica, coexiste con la de dialéctica como arte de la disputa. En definitiva toda investigación entraña la necesidad del diálogo. Según San Agustín, la dialéctica como arte de la disputa es una disciplina porque enseña a aprender y enseña a enseñar. Un paso más y ya tendremos a la dialéctica como arte de las artes, ciencia de las ciencias y método seguro para llegar a los principios todos.

Y veamos, por otra parte, que el arribo al signo y a la nueva significación es una genuina ambición brechtiana. Para lograrlo, el dramaturgo y teórico de la escena acude a las evidencias sensibles, a la búsqueda de una regla que mesure lo verdadero y descarte lo falso, y en definitiva a un signo, que al decir de Aristóteles sería el signo de los signos. Me refiero al gesto, al recto discernir del gesto.

Walter Benjamin describió el teatro épico como teatro gestual, es decir, situado más allá de la alternativa entre cuerpo y verbo. Y como es sabido, el reino del gesto no son los meros ademanes. En la comarca del gesto entra lo facial, la voz, la actitud corporal, y así, el abanico se va abriendo hasta abarcar algo que rebasa al actor mismo, que se compromete con el sentido de una acción y del espectáculo todo, al punto que la dramaturgia brechtiana al uso latiniza la palabra «gesto» para acentuar su mayor alcance.

Por si fuera poco, el gesto haría visibles los procesos interpersonales y sociales que subyacen ocultos. De este modo, el gesto va en busca del gesto social que explicaría, sin sicologismos, por qué los personajes maldicen, alaban, mandan, obedecen.

«Si tu ojo te molesta, arráncatelo», es frase efectiva también desde el punto de vista gestual. Porque el gesto puede contener palabras. Morder una moneda, otro ejemplo, puede ser una actitud elocuente hacia el otro, supone incluso dejar claro el sitio que ocupa el personaje no en la

escena, en el mundo del espectador. Algo análogo ocurre cuando un Ricardo corteja a una viuda, cuando alguien dice que ve un puñal señalando el sitio donde ocurrirá el asesinato y, para volver a Brecht, cuando se traza un círculo de tiza.

Lejos ha quedado la vida cotidiana, el lugar común, la reproducción mimética. Lo gestual pasa a ser sinónimo, no sólo de actitud verdadera, sino de modo de comportamiento verdadero. Nada más alejado de esta noción que una frase como «los cubanos hablan muy alto», o el dedo índice llevado a los labios para indicar silencio.

Pero el gesto debería evitar también la pretensión sociologista, intelectualizada, no ceñirse a un paralelo entre trama y proceso social, signo escénico y vida, exactitud histórica y significado contemporáneo, pareceres particulares y consideración general. El gesto puede incluso mostrar el código ideológico, cual código genético, de grupos sociales, y a la vez ser la expresión personal de un artista. De ahí la necesidad de seleccionar, con precisión, lo que emana de continuo la realidad.

Por si fuera poco, el gesto ayuda a que el discurso de la representación abandone el tono homogéneo, y un objeto abstracto se revele con la misma verdad con que se muestra un objeto concreto. Por ejemplo, el placer en Galileo explica sus posibles debilidades, beber leche y decir que con la panza llena se le ocurren las mejores ideas no es superfluo, es tan importante como comprender que el personaje quiere llegar a la verdad cueste lo que cueste. Y una concatenación de gestos lograría de por sí delinear estas verdades.

Vale recordar que los contenidos gestuales no están exentos de contradicción, y la contradicción es riqueza. Por eso Madre Coraje ama a sus hijos y los utiliza, y la escena de retractación de Galileo es desarrollada desde el punto de vista de los allegados y no desde el punto de vista de la circunstancia dramática del héroe.

El tránsito de la obra a su lectura, del suceso a su sentido, lo recorre también la sustancia gestual, que hace las traslaciones temporales, define la situación que terminará delineando a personajes, que en el mejor de los casos serían algo ambivalentes, incompletos, porque nunca son, porque siempre procuran ser, y hay un abarrotado arsenal de gestos a disposición, y de lo que se trata es de hacer algo tan simple e impostergable como seleccionar.

Se me ocurre que deberíamos pasar revista a los peligros que acechan a la lógica tierra del gesto. 1) El lenguaje del cuerpo y el verbal pueden ser intrascendentes, no sólo inestables, y cabe que el encantamiento o la verdad que suponen se desvanezcan en cuando advirtamos que han pasado a ser un fin en sí mismos, y no un medio. 2) Si se parte de que hay una clase social tras el individuo, rastrear esto implica un indagar más que un afirmar, y cabe que a resultas se haga naufragar la diversidad en lo genérico, y se reduzcan las relaciones dinámicas entre individuo a unánimes vínculos grupales. 3) Puede haber una forma de conducirse, de caminar, de relación entre dos personajes, puede que haya un comportamiento epocal, y puede haber la discordia entre esas regularida-

des y lo eventual o excepcional, y el saber qué resulta más conveniente acentuar es en muchos casos un arcano. 4) Como el desarrollo, mal que le pese a quien le pese, es por saltos, deben espaciarse los gestos, como el narrador espacia los sucesos, y en qué medida hacerlo, hasta dónde dosificar, es otra de las dificultades que el artista tiene ante sí. Y 5) Siempre cabe la adición, la suma de un nuevo evento gestual que precise, que dé cuenta de la astucia objetiva, y esa virtud puede ser tan deslumbrante para el artista, como inaprehensible por el público.

Dialéctica como síntesis de opuestos - último Brecht

Demos ahora el paso decisivo, lleguemos a la solución hegeliana, aunque la dialéctica como síntesis de los opuestos aparece antes en Fichte, en su texto breve que se traduce como *Primera introducción a la doctrina de la ciencia*. Pero Fichte, más preocupado por indagar en torno a la acción moral y lo que entendía como su misión de dar testimonio de la verdad, no desarrolla lo que nos ocupa en estas páginas. Hegel es quien convierte la dialéctica como síntesis de los opuestos en método, y el método en sistema, y conduce su sistema hasta el paroxismo.

Como ocurre con los grandes filósofos creadores de sistemas, con Hegel tenemos resuelta la cuestión, siempre y cuando no salgamos de su feudo. Primero, entre dialéctica, naturaleza del pensamiento y progreso científico, Hegel pone signos de identidad, así que cabe solucionar de modo definitivo, y hasta optimista, cuanto problema se nos ocurra. Segundo, la famosa máxima hegeliana, que encontramos en la *Fenomenología del espíritu*, y que reza «todo lo real es racional, y todo lo racional es real» supone que pensamientos concretos y realidades necesarias tengan una correspondencia tan estrecha que su vínculo es inmovible, y como la realidad es sustancia cambiante, Hegel persigue ese curso engastando sus tríadas cual garantes de que la naturaleza del pensamiento es idéntica a la naturaleza de la realidad, así que la indagación y solución de cualquier cosa está en nuestras manos, o mejor, en nuestras mentes. Tercero, el metabolismo de la dialéctica soluciona lo que querramos y nos pone en la posición de quien observa el devenir de un proceso vivo, siempre y cuando segmentemos con pericia y de modo triádico, y por tanto lo único que se nos exige es partir de una tesis cualquiera o de la determinación de cualquier concepto abstracto y limitado, pasar a su antítesis o determinación opuesta y también limitada, y arribar a la síntesis, o sea, a la solución que nos revela la existencia de algo por completo diferente.

El paso que da la dialéctica como síntesis de opuestos es de un radicalismo extraordinario, si lo comparamos con los otros momentos de las nociones de dialéctica. Hasta ahora siempre ha habido ausencia de necesidad, aquí lo necesario es parte consustancial del hacer.

En verdad hay dos antecedentes importantes que no quiero dejar de mencionar. Primero, Heráclito concebía lo absoluto como unidad objetiva, o inmanente al objeto, mientras que Zenón, por ejemplo, iba por la vía opuesta,

trataba las diferencias de modo subjetivo, así que Heráclito es como un Hegel de la antigüedad, mientras que Zenón es como un Kant. Segundo, el Copyright sobre el carácter triádico del procedimiento dialéctico, al parecer le pertenece a Proclo, que describe los famosos tres momentos cuando trata la derivación de las cosas respecto del uno, y el inevitable retorno al uno. Permanencia inmutable, derivación y retorno son los tres momentos, aunque el último no sea un retorno trascendido o superador.

La primera tarea, dentro del espíritu hegeliano, fue escindir la dialéctica del objeto de pensamiento, de la dialéctica del acto pensante, o del conocimiento en sí. En esa tarea se empeña la izquierda hegeliana, y por esta vía llegamos a Marx, y con Marx ya estamos a un paso de las aplicaciones marxistas, teatro brechtiano inclusive.

Con Marx, la noción de realidad objetiva pasa a ser protagónica. En consecuencia, Marx también procura objetivar la dialéctica. Dado que Hegel hace que su dialéctica se debata en la abstracción, la convierte en incapaz de describir la realidad, y en consecuencia arriba a supuestas verdades, aunque bajo la corteza de este misticismo lógico hegeliano se puede encontrar la semilla racional, cosa imposible de hallar con la dialéctica como lógica de lo probable.

La tarea que Marx ve ante sí es clara, se trata de llevar la dialéctica, de la abstracción a la realidad misma, del mundo cerrado de la conciencia al mundo de la naturaleza, de la sociedad y de la historia. Mirada desde esta óptica, la dialéctica hegeliana parece como invertida, puesta de cabeza, y sí, como se sabe, lo que procura Marx es un ponerla de pie. Y este poner de pie es una idea cara a Brecht, como veremos dentro de un instante. Ahora debemos continuar con la evolución de este pensamiento que ha sido cardinal para la época que vivimos no sólo para Brecht, su teatro y el teatro posterior.

Engels llega a considerar como cosa segura, que las leyes de la dialéctica se derivan, por abstracción, de la evolución de la naturaleza y de la historia de la sociedad, y esto abre una posibilidad de perenne reformulación, siempre y cuando no haya un afianzarse en presuntas verdades comprobadas.

Otra derivación hegeliana que coincide con la voluntad de inversión de Marx, aunque tome un camino inverso, aparece en la dialéctica sin conciliación de Kierkegaard. Por ejemplo, en una de sus espléndidas paradojas, dice Kierkegaard que el estar solo y tener a todos contra sí es tener a todos para sí, porque el hecho de que todos estén en contra, ayuda al hecho de hacer evidente el estar solo. De este modo, como no hay un reconocimiento de lo positivo en lo negativo, queda en entredicho el tercer paso de la tríada.

En este punto Heráclito saca su oreja de nuevo, y se nos convierte también en un Kierkegaard de la antigüedad. En uno de sus fragmentos dice que lo discordante coincide consigo mismo.



FOTO: PERCY PAUKSCHTA

Un ensayo de *Hirse für die Achte* (1954)

Otro detalle importante es una especie de tríada que Kierkegaard resuelve a partir del término «tensión», que el filósofo asocia con dos elementos ligados, pero opuestos. La tensión que se establece entre el arco y el violín sería un ejemplo. Y con esta idea de tensión, nos aproximamos a lo ya visto en la dialéctica como mera lógica y como arte de la disputa.

Dicho sea de paso, la tensión también ocupó a los estoicos. La tensión como aquello que mantiene unido al universo, así que se trata de una tensión que tiende también a un resultado.

Volviendo a la más pura dialéctica como síntesis de los opuestos, no cabe duda de que es esta, y no otra, la que más influyó en Brecht, y además es la acepción de «dialéctica» más difundida y aceptada entre marxistas, y la más desacreditada por el uso indiscriminado, como dije al inicio de estas páginas, porque se ha utilizado cual fórmula para justificar todo lo que ha ocurrido y lo que se espera que suceda. No por gusto Sartre llegó a considerar la dialéctica como síntesis de los opuestos, cual actividad totalizadora, poco faltó para que dijera totalitaria.



Volviendo a Brecht, y siendo fieles a la obsesión triádica de Hegel, la primera oposición antagónica que se establece entre 1) forma dramática y 2) forma épica, cuyo momento de auge fue a finales de los años veinte y durante los años treinta, y que desde el punto de vista teórico encontró soluciones muy curiosas, por ejemplo, cuando Brecht trata el rol de la música en la escena, siguió la síntesis que supone 3) el teatro dialéctico, que Brecht elaboró en el exilio, por los años cuarenta.

Es conocido el cuadro sinóptico a tres columnas y con fines pedagógicos, donde teatro dramático, teatro épico y teatro dialéctico intercambian emblemas. Al inicio de estas páginas enuncié que claves y trampas rondan al bueno de Brecht. Y cuadros como ese contribuyen al timo. No podemos detenernos en esto. El tiempo que tomaría desmontar cada aspecto de la trampa llevaría demasiado espacio, nos alejaría mucho de lo que voy tratando, y al final daría flaco fruto además.

Entremos por las anchas puertas del no acabado teatro dialéctico. Siempre me ha parecido que su erección fue un acto penoso para Brecht. Voy a tratar de explicarme. Brecht tuvo la posibilidad, durante los quince años de exilio, de revisar con cuidado la fiebre teatral del Berlín de entreguerras, donde Brecht mismo fue uno de los varios protagonistas. Además, la memoria de aquel auge iba acompañada de la dosis de nostalgia que es el fardo propio del emigrante, y de la catástrofe que supone para un dramaturgo quedarse sin su público. Pero estas angustias no lo llevaron a edulcorar, y la conclusión a que arriba después de poner en tela de juicio el teatro épico, que además se veía como un episodio concluido, no es nada halagüeña.

Veamos sólo dos consideraciones en torno al teatro épico que convierten en necesario un teatro dialéctico. 1) Al público, se le pedía no sólo que llenara los vacíos de una estructura a saltos y por momentos carente de

dramaticidad, se le exigía que fuera cómplice ante el espectáculo y rebelde ante la situación social. El resultado tenía que ser una velada o abierta actitud hostil de ese público hacia un arte manipulador. 2) Al advenimiento del nazismo, la práctica artística se volvió más radical, por tanto el estado respondió con la violencia previsible al calificarlo de «no alemán» y «degenerado», y terminó abortando la evolución natural de ese teatro cuando comenzaba a tener actores con el bagaje técnico requerido, en una atmósfera de discusión fervorosa.

Como quiera que se hubieran sucedido los acontecimientos, es muy probable que la posición extrema del teatro épico estuviera condenada al fracaso. No habrá modo de saberlo. Por su parte, Brecht asegura que si muchos trataban de hacer teatro épico, casi todos lograban teatro ingenuo. Hoy, tan lejos del ardor de esos tiempos, me siento a punto de darle la razón cuando leo *La escena de la calle*, que es un modelo acabado de teatro épico, dentro de *La compra del latón*, pieza didáctica que quedó inconclusa. Y quedó sin concluir, entre otras razones, porque Brecht al regresar a Berlín en 1948, comprendió que la realidad era otra, y hacía falta otra sintonía, otra escena. La fundación del Berliner Ensemble, seguro lo obligó a encontrar la síntesis en la práctica misma. Síntesis, claro, como si se tratara del tercer elemento en la dialéctica como síntesis de los opuestos al modo hegeliano.

El novelista Alfred Döblin ya había usado el término en un artículo de 1936 que llamó *Teatro recreativo y teatro dialéctico*. Pero desde mucho antes, desde la primera versión de *Baal* en 1922, hay usos dialécticos. Por ejemplo, hay resonancias del *Galileo* cuando Johanes pregunta a Baal: «Quieres decir que debo hacerlo», y Baal responde: «Quiero decir que debes guardarte de hacerlo».

Dos puntos claves explican la singular síntesis del teatro dialéctico con relación a los modelos precedentes. El primer punto tiene que ver con la reproducción de sentimientos, propia de la forma dramática «heredada», que el teatro épico tiene la expresa voluntad de negar, y a ambos se opone la voluntad de mostrar comportamientos, porque acorde con el teatro dialéctico, los modos de sentir se derivan de los modos de comportarse. Y como resulta evidente, estamos en presencia de una aplicación poco menos que mecánica de la dialéctica como síntesis de los opuestos. El segundo punto tiene que ver con el conflicto, que en el drama «heredado» es asunto entre individuos, o de individuos con la sociedad, mientras que en la forma épica ese conflicto debe decodificarse en razones ideológicas y grupales, y queda entonces para la forma dialéctica el juego de oposición o conciliación de los intereses de sectores de la sociedad con las motivaciones de los individuos. Y aquí la teoría del teatro dialéctico asciende en un grado su complejidad, casi supera su propia armazón teórica, arriba a un nuevo y esperado tercer elemento triádico.

Ahora vuelvo a tener la sensación que a cada rato me acompaña cuando trato con Brecht. Me veo ante un pensamiento siempre incompleto y con una voluntad expresa de desbordar los límites. Y por cierto, los límites son

Madre Coraje y sus hijos
en el Berliner Ensemble



figuras son la arcilla, la materia primigenia, y esa materia impone la forma dramática impetuosa, apasionada, contradictoria, dinámica. Shakespeare empuja a sus grandes figuras al aislamiento, y en ese desierto se produce su ocaso espectacular. La pasión es el motor de sus acciones, y compartimos con ellos una intensa vivencia agónica.

Este tipo de teatro, que dicho sea de paso nos gusta a todos, se empeña en anular la razón, o así asevera el Brecht épico, y no cabe sentido alguno si la razón huelga, también afirma. Así que este modo shakespeariano de hacer participa del error. Lo extraordinario es que la vida le alcanzó a Brecht para darse cuenta que del error participaba Brecht. Y si de errores ajenos y propios se trata, léase *Enfermedad infantil del izquierdismo* de Lenin.

Pero percibamos, por un instante, la atmósfera que rodea al joven y épico Brecht. En su momento, toda idea tildada de política se asociaba con una férrea voluntad transformadora, porque la vida, tal como nos ha sido impuesta, trae desilusiones, múltiples contrariedades, y como justificante para soportarla están las evasiones que restan importancia a los problemas, no a los padecimientos, y así el arte cumple la misma función que los estupefacientes, o peor, porque el arte nada atenúa, sólo esgrime ilusiones contra la realidad. Cómo no desdeñar ese paliativo llamado tragedia isabelina, que si bien a veces apunta al porvenir, a una necesidad de cambio, no a la perfección de la desgracia, jamás acerca ese porvenir a la gente, no se lo pone ante los ojos.

Pero la superación de este punto de vista estaba ya en el viejo y dialéctico Brecht, que no combatirá las emociones, sino que las examinará, e incluso no va a vacilar en provocarlas. Y no se trata de satisfacer viejas necesidades con estímulos nuevos, que eso sería el colmo del conservadurismo, algo así como preconizar el cambio para que nada cambie. La idea fija que se mantiene invariable en el último Brecht es renunciar a la hipnosis, a lo que obnubila.

No sé si la aplicación política de la dialéctica como síntesis de opuestos conduce al marxismo revolucionario,

o al revés. Aparte de que es asunto que poco importa. Si importa que el teatro no sea un sucedáneo de experiencias irreales, por eso el bueno de Brecht, que está lleno de ideales, pero que nunca idealiza, es también severo con el teatro dialéctico, que según el propio teatrista se inició con intentos más formales que temáticos, y cual filósofo que se sabe avizorando la tierra prometida, pero que deja a otros la conquista, nos avisa que el teatro dialéctico, tal como se ha teorizado, es un cuerpo incompleto e imperfecto, que persigue una forma no alcanzada.

Estaba claro, hay problemas insolubles a la praxis en la vida y en el arte, y la existencia del individualismo, incluso exacerbado, no excluye la perspectiva histórica, y cabe el participar y a la vez mantenerse atento, o distanciado, sin renunciar a la anagnórisis, a la ironía trágica, a cierta dosis de frivolidad.

Pensemos un instante que *Santa Juana de los Mataderos* no fue estrenada, por tanto no tiene libro modelo, ni notas, ni aparece en la papelería de Brecht el menor comentario importante, y es lástima. Esa obra no sólo parece demostrar que todo intento de mejorar el mundo, en este caso mediante la caridad, es cosa vana, esa obra parece plantear a los hombres de teatro un racimo de problemas aún vivos que serían, a mi modo de ver, el más acabado tratado de teatro dialéctico superado.

De Brecht haber seguido, no produciendo, sino estrenando a lo largo de sus años de exilio, todo hubiera quedado resuelto. Pero se puede hacer ciencia-ficción, y con un poco de empeño hasta dialéctica-ficción, pero no vida-ficción. Si el teatro épico, formulado de manera más extensa y con profusa práctica escénica, es tildado de esfuerzo fracasado, el teatro dialéctico era el inicio de algo que nos faltará siempre. En riguroso teatro-ficción, calculo que hubiera necesitado de cinco a diez estrenos claves.

Como se ha podido observar, seguí la evolución del pensamiento teatral brechtiano, que va desde las primeras desavenencias con la dramaturgia tradicional, pasando por su noción de teatro épico, por el momento de indagación sobre el gesto, cuestión que veo como punto de apoyo para el arribo a los prolegómenos de la elaboración final, los tanteos del teatro dialéctico.

Quiero confesar que mi propósito no era ese. Comencé a redactar estas líneas persiguiendo la confrontación de los diversos accidentes del término dialéctica, con su correlato en Brecht. Algo que me parecía posible, aunque no sospechaba que todo transcurriría con absoluta necesidad, casi con precisión y calma épicas.

He sido el primer sorprendido en constatar cómo a la evolución histórica del variopinto concepto dialéctica se corresponde la evolución del pensamiento teatral de Brecht, y me agrada compartir esa sorpresa.

NOTA

1 Mis trabajos «Visita a Mimesis», «Realismo con política al fondo» y «Público y quimera» tratan estos problemas.



Bertolt Brecht

En los años noventa^{*}

EN LOS AÑOS NOVENTA DEL SIGLO XX EL CUARTO PLAN QUINQUENAL COMENZÓ A tener resultados en la edificación de la cultura. Acontecimientos como la tristemente célebre interrupción de sonido del año 1987 se hicieron imposibles desde entonces. (Agentes enemigos habían logrado interrumpir por más de veinte minutos las transmisiones permanentes de música, afortunadamente por la noche, en que se trasmitía a los compositores del siglo IX, música del feudalismo revolucionario. De las miles de personas que fueron arrancadas del sueño debido a la repentina pausa tan sólo en la ciudad de B. 1627 personas quedaron sordas! Si el sabotaje hubiese tenido lugar por el día, en el horario en que se trasmitían los éxitos de la época en que los proletarios asumieron el poder, probablemente el asunto habría provocado la caída del vigesimoctavo portero del edificio de la radio.) Al fin se habían podido suprimir todos los viajes, pues la optocodifusión mostraba ahora todo lo que pudiera interesarle a cualquier delegación. Gracias a las actividades del IEL (Instituto de Escritura de Libros) casi toda la población estaba en condiciones de escribir novelas. Sólo aproximadamente el nueve por ciento de la población pertenecía a la AL (Administración de Literatura), cuya tarea consistía en garantizar que todas las novelas fuesen unas iguales a las otras, y cerca del dos por ciento, los Héroes del Trabajo (HT), se ocupaba, entre otras cosas, de la impresión. (A través del aumento de las normas y los compromisos voluntarios, y gracias a la automatización, se había logrado reducir el número de los obreros.) Aproximadamente el noventa y ocho por ciento de la población ya estaba por fin en condiciones de dedicarse al verdadero objetivo de la vida: extender planillas.

^{*} Tomado de *Sinn und Form* (Revista de la Academia de Artes de la República Democrática Alemana), n. 1/1988, Editorial Rütten & Loening, Berlín, p. 16. Traducción del alemán: Orestes Sandoval López

De usos y críticas para evitar traiciones

Sobre Bertolt Brecht en Heiner Müller

Orestes Sandoval

¿Quiénes son los mejores hijos?
Aquellos que hacen olvidar al padre.

Brecht, *Historias del señor Keuner*

EL MUNDO DE BRECHT ESTÁ MARCADO POR

la experiencia de dos guerras mundiales, dos períodos de posguerra, muy diferente uno del otro, y el exilio. Son tiempos de horrores, desgracias, decepciones y desgarramientos, pero también de lucha, creación, esperanza y triunfo.

La experiencia estética brechtiana sentó pautas, sobre todo después del establecimiento del dramaturgo en la llamada zona de ocupación soviética, territorio que se convertiría en la República Democrática Alemana, el lugar donde Brecht esperaba ver cumplidos sus sueños de emancipación del hombre, en función de los cuales pondría su teoría estética. Alrededor del teatro Berliner Ensemble, principalmente a partir de enero de 1949 tras el exitoso y no menos polémico estreno de *Madre Coraje*, se reuniría un conjunto de artistas que no sólo compartían las intenciones político-culturales, sino que también eran admiradores y seguidores de su gran director y estaban convencidos de que los nuevos tiempos con sus nuevos contenidos requerían de nuevas formas. Es a partir de entonces, cuando ya Brecht tenía cincuenta años de edad y apenas le quedaban ocho de vida, que comienza su verdadera historia y empieza a convertirse en lo que tanto temiera: un clásico. Es quizás también por ello que a mediados de los años cincuenta hiciera serias reflexiones acerca de la (su) teoría teatral que inducen a pensar en la eventualidad de modificarla gradualmente: cada vez más sitúa en el centro de sus reflexiones las categorías estéticas de productividad, ingenuidad y placer. Tampoco debe olvidarse su experiencia de la sublevación antisocialista del 17 de junio de 1953, que provocó en el artista sentimientos de frustración y decepción, claramente perceptibles en el ciclo poético *Elegías de Buckow*. La reflexión en torno a cómo habría reaccionado el dramaturgo si hubiera vivido los sucesos de Hungría acaecidos en el propio año de su muerte, o los acontecimientos de 1968 en Checoslovaquia, así como la repercusión que ello habría podido tener en su estética, cae en terreno de la especulación y ya no tiene sentido. El caso es que, quiéralo o no, Brecht devino clásico en el peor sentido de la palabra: modelo esencialmente intocable.

Pero ya desde mediados de los años sesenta comenzó a producirse lo que Werner Mittenzwei, destacado biógrafo del dramaturgo, llama destronamiento estético de Brecht por parte de sus discípulos; el crítico se refería no tanto a

los directores de teatro como a los escritores. Hay varias razones para ello.

Es bien sabido que el arte es reflejo consciente o inconsciente del ámbito social en que se desarrolla. En la RDA se iniciaba entonces una etapa de consolidación de las nuevas relaciones de producción y de transformaciones sociales. Cambió la percepción acerca del papel directamente combativo, de educación de las masas, que había asumido el arte hasta entonces. La atención se fijó más bien en la individualidad del hombre, en la interrelación de los individuos y su conexión con el mundo circundante.

Por otra parte se abandonó una de las premisas estéticas que sustentaba la teoría y práctica brechtianas: la estrecha unión entre arte y ciencia (Brecht le daba a su teatro el nombre de «teatro de la era científica» y su concepto de ciencia era equiparable al de sociología). Las necesidades de la lucha política, el estrecho contacto con las obras de los clásicos del marxismo y las tareas derivadas de ello para el arte habían llevado a los artistas más progresistas a buscar el conocimiento objetivo de la realidad para poder transformarla conscientemente. Se quería poner el arte plenamente al servicio de las transformaciones sociales, con las fáusticas intenciones de «conocer lo que en lo más íntimo mantiene unido el universo» (Goethe), en una época incapaz ya de concebirse a sí misma sin grandes descubrimientos e invenciones. Pero esa tarea estaba cumplida en lo fundamental, en el sentido de que se habían creado las bases socioeconómicas y políticas de las transformaciones. No es que se desechara la ciencia, al contrario; pero ya el conocimiento científico de la realidad dejó de estar en el primer plano del interés artístico. La atención se dirigió entonces más bien hacia el arte en sí mismo, hacia su especificidad, hacia el modo típico en que este se



FOTO: HAINER HILL

Bertolt Brecht

apropia de la realidad. Dicho de otro modo: se asumieron posiciones más realistas en cuanto a las verdaderas posibilidades del arte y la literatura de influir sobre el entorno social.

El rechazo de Brecht abarcó también al público. Nadie estaba ya dispuesto a ir al teatro a recibir lecciones acerca de fenómenos en los que el espectador era también partícipe activo, y hasta especialista, por así decirlo. Nadie quería saber nada de las viejas piezas didácticas: eran tan sólo agua pasada. Claro que esto no era sólo culpa de su autor, sino también de lo que el Berliner Ensemble devino tras la muerte del dramaturgo: una especie de iglesia pagana dedicada a rendir culto a San Bertolt. Sin embargo, como señala Mittenzwei, la razón fundamental hay que buscarla en lo que Brecht llama estética de la contradicción: el ser humano como dueño y señor de una sociedad que es capaz de abarcar y comprender en todas sus contradicciones sin ser aplastado por estas. Esto significaba que había que asumirlas y enfrentarlas conscientemente, incluso buscarlas, situarlas en el centro de la atención. No se trataba de la invencibilidad del individuo, sino del géne-

ro, en el mejor sentido del racionalismo promovido por la Ilustración. El individuo podía fracasar, pero Brecht, como buen representante de esta tradición y a pesar de las terribles sacudidas a las que se había visto sometido este modelo en la primera mitad del siglo XX, tenía la profunda convicción de que el género humano era capaz de conocer y comprender el desarrollo social y de autoconocerse: de ahí su elogio de la dialéctica, del materialismo dialéctico. El reconocimiento y la asunción de las contradicciones está en el centro de la estética del dramaturgo. De ahí su rechazo del llamado teatro aristotélico y sobre todo del principio de la catarsis, cuya función es la de servir de válvula de escape a las tensiones. Pero el desarrollo del socialismo demostró que también aquí es necesaria la catarsis, pues las contradicciones no eran tan previsibles ni tampoco podían ser resueltas a partir del solo hecho de ser reconocidas. El problema es que las contradicciones en el socialismo no fueron como Brecht las imaginara. En él había, en este sentido, un elemento de utopía, de ingenuidad en sentido negativo, que devino decepción y frustración.

Razones de espacio me impiden enumerar todas las razones, me he limitado a las que posiblemente sean las más importantes, pero sirvan estas de ejemplo sobre cómo Brecht, tras haberse convertido en clásico, o sea, parte de la tradición, se transformó en objeto de crítica, en material él mismo para otros artistas con nuevas ideas sobre el qué, el cómo y el por qué del teatro. La relación con el dramaturgo comenzó a ser contradictoria; sólo así podía ser productiva para continuar la tradición.

El más importante dramaturgo alemán en la línea de Brecht es Heiner Müller. Toda la crítica especializada coincide en ello. Müller es un continuador de su antecesor en el mejor estilo brechtiano, o sea, dialéctico; transformándolo y superándolo en el sentido hegeliano del verbo *aufheben* (ir más allá preservando la esencia de lo existente). En pocas palabras: Heiner Müller es un paradigma de recepción brechtiana por su nivel de creatividad, y aunque no se reduce a ello, resulta revelador aproximarse a su obra como tal.

La presencia del gran Brecht en su sucesor no se limita a la obra dramática, sino que abarca también la poesía, el ensayo y una muy personal forma de comunicación teórica y social del autor: la entrevista. La existencia del gran dramaturgo fue la razón fundamental por la que Müller escogió la RDA para vivir. En su autobiografía *Guerra sin batallas* fundamenta esta decisión: «Porque Brecht estaba allí, había que quedarse... Brecht era el ejemplo de que se podía ser comunista y artista –sin el o con el sistema, contra el sistema o a pesar del sistema. Brecht era una posición europea con respecto a la nacional... La estancia en la RDA era en primer lugar la estancia en un material».¹

En 1976 Müller expresó una frase lapidaria en su carácter programático: «Yo siempre presupongo a Brecht». Esta posición está presente desde la primera obra dramática (*El hundesalaris*), de 1957, hasta la última (*Germania 3*), concluida en 1995 poco antes del fallecimiento de su autor y estrenada póstumamente al año siguiente. Sin pretensiones abarcadoras quisiera aproximarme a algunos de los aspectos más relevantes de la recepción de Brecht por Heiner Müller.

El hundesalaris clasifica como pieza didáctica en el sentido del creador de las mismas, pero ya desde aquí Müller renuncia a los usuales recursos del efecto de *Verfremdung*² presentes en la dramaturgia de Brecht (faltan canciones, los personajes no se presentan a sí mismos, no hay mensajes al público). La obra se basa en un tema inconcluso de este, elaborado a partir de una figura histórica: Garbe, un obrero de avanzada, héroe del trabajo. Resulta interesante conocer por qué Brecht no concluyó el proyecto. Al respecto se refiere Müller en su ensayo sobre Brecht titulado *Fatzer ± Keuner*. Al principio este

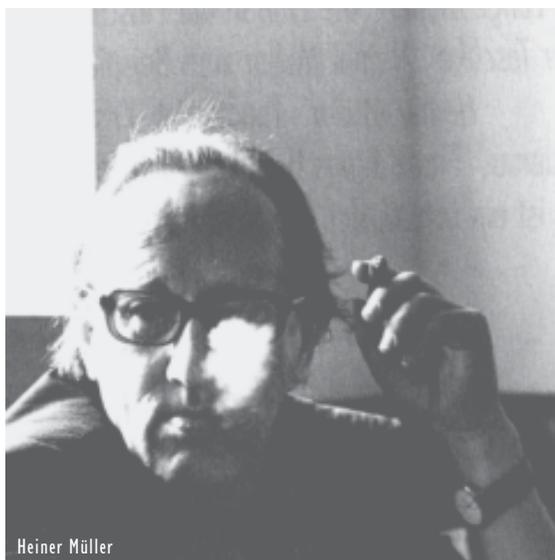
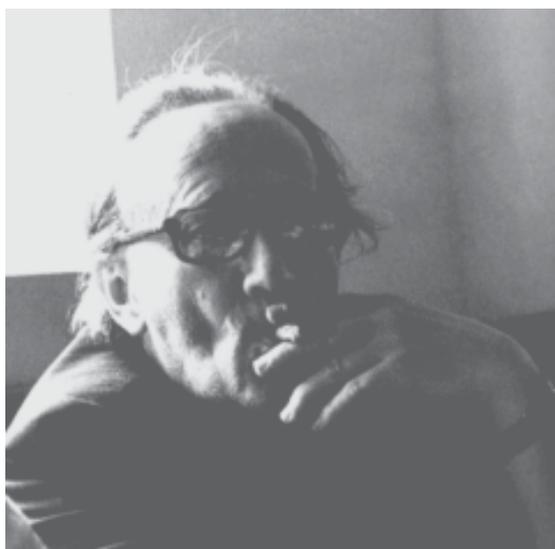
quiso hacer una pieza al estilo de *La medida*, con coros, partiendo de la premisa de que en la RDA la clase obrera había salido intacta como tal de las terribles consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Pero en realidad esa clase no era más que un extraño conglomerado de elementos a veces contradictorios: los viejos y tradicionales componentes, cuya vanguardia había sido aniquilada en parte en los campos de concentración y cuya condición humana había sido depravada por la maquinaria fascista, unidos a otros nuevos: exoficiales de la Wehrmacht, funcionarios del antiguo aparato estatal, profesores, pequeñoburgueses venidos a menos, etc. Con ese material humano debía construirse la nueva sociedad, para colmo en condiciones de guerra fría y en medio de las destrucciones de la recién concluida conflagración mundial. Era evidentemente una realidad muy difícil de abarcar con las clásicas categorías marxistas contaminadas además de stalinismo. En cuanto a Brecht, para decirlo con la metáfora de Müller, «la red de su dramaturgia era de mallas demasiado grandes para la microestructura de los nuevos problemas».³ Esta es probablemente la razón fundamental por la que el mismo se mostró incapaz de escribir una pieza con temas propios de la RDA. Terminó por desechar el proyecto, que Müller asumiría algo más tarde a su manera, escribiendo instintivamente, según dice él mismo, una obra sin protagonista y renunciando a los mecanismos usuales de la *Verfremdung*, incapaces por sí mismos de abarcar y comprender la nueva realidad («Allí donde en mi texto dice *Pausa* o *Silencio* sería para Brecht el lugar para las arias»⁴). Incluso hasta abandona el principio de superación de la contradicción entre actores y público, tan caro a Brecht y a él mismo. Sin embargo, las semejanzas con el gran dramaturgo resultan visibles: la riqueza del diálogo, el montaje de las escenas, la caracterización de los personajes. También la intención pedagógica a partir de figuras no concebidas como ejemplos a seguir, sino necesitadas de aprender ellas mismas. Pero de todos modos Müller comprendió que el concepto brechtiano del teatro épico en su dimensión tradicional y su idea central, el efecto de *Verfremdung*, se habían vuelto obsoletos. Sobre este asunto volveré más adelante.

En aquella época Müller estaba convencido todavía de la importancia del elemento didáctico en el arte socialista. Es por ello que asumió la pieza didáctica una y otra vez hasta mediados de los años setenta, tratando de adaptarla a las nuevas condiciones de una sociedad posrevolucionaria, pero conservando sus elementos formales típicos y usando en mayor o menor medida las técnicas brechtianas de *Verfremdung* (lenguaje compacto y sobrio, diálogo conciso que subraya las contradicciones, reducción de las acciones a lo esencial, salirse del papel, comentarios ya sea por parte del propio actor o por coros o por un narrador, carteles, diapositivas, canciones, rupturas estilísticas y contradicciones internas dentro de un mismo texto, uso desconcertante de los accesorios, la gestualidad y el ritmo de la expresión). Pero como le interesaba la realidad concreta de la RDA, estaba obligado a alejarse de los modelos abstractos de Brecht, desarrollados en una etapa prerrevolucionaria, cuando uno de los temas fundamentales era, por ejemplo, la revolución mundial. Ahora habría sido absurdo situar la acción en situaciones históricas y geográficas lejanas. El contexto sociopolítico era fundamentalmente diferente. Ello hacía necesario una asunción estética distinta de la pieza didáctica. Müller, partiendo de las posiciones brechtianas, lo hizo de un modo muy peculiar y radical. Su teatro, sobre todo más tarde, se caracterizó en general por llevar a escena situaciones provocadoras y emocionalmente muy agresivas y violentas, sin respetar tabúes sociales y mucho menos ideológicos. Esta dramaturgia del estremecimiento se sustentaba en el criterio de que «hasta ahora ningún grupo más o menos grande de personas ha aprendido nada sin sobresaltos, sin shock».⁵

Pero Müller chocó con fuertes incomprensiones, no sólo de carácter político, sino también estético. La actitud crítica de sus textos, que reflejaban las nuevas contradicciones de la naciente sociedad, fue cuestionada a partir de argumentos estéticos, que no eran sólo una simple maniobra de las instituciones oficiales



FOTOS: GRISCHA NEYER



Heiner Müller

para ocultar diferencias político-ideológicas que en el fondo no existían; eran también expresión de la política cultural oficial, sustentada en los principios del más ortodoxo realismo socialista e incapaz de aceptar sin recelos no ya a un principiante como Müller sino incluso al propio Brecht. Tras los sucesivos y casi inevitables fracasos de sus siguientes obras —*La rectificación* sólo fue estrenada después de haber sido «rectificada» ella misma; *La reasentada* no sobrevivió al preestreno ante un grupo de estudiantes y le costó al autor la expulsión de la Unión de Escritores; *La construcción* ni siquiera fue vista una sola vez— abandonó Müller el modelo realista de pieza didáctica seguido hasta entonces y adoptó un modelo más bien parábólico. *Filoctetes*, junto a *El Horacio* y *Máuser* conforman una trilogía de «experimentos» (Müller) que, al decir del autor, presuponen y critican la teoría y práctica brechtianas de las piezas didácticas. Efectivamente, allí donde Brecht generaliza, o sea, se vuelve abstracto, Müller resulta concreto al alejarse de todo moralismo; por ejemplo, la pieza de Brecht *Los horacios y los curiacios* es una obra concebida para impartir una clase de dialéctica, mientras que *Filoctetes* puede leerse como una parábola sobre el stalinismo. Ello no impide otras lecturas, pero estas serán siempre concretas y alejadas de moralismos. Esto no está en contradicción con el carácter abierto que, sobre todo hacia el final de su vida, asume el teatro épico-dialéctico de Brecht. Pero a diferencia de este, que de modo más o menos claro no deja lugar a dudas sobre en qué dirección debe ir la interpretación (no pocas veces en evidente contradicción con las intenciones abiertas), el de Müller es radicalmente abierto en el sentido de que, en principio, sus personajes tienen igual rango dramático, nadie tiene la razón o la verdad de su lado. En *Máuser* la relación con Brecht se vuelve directa, no sólo desde el punto de vista formal (presencia del coro, situación revolucionaria como referente histórico), sino también del contenido: *Máuser* comienza donde termina *La medida*; es continuación y, hasta cierto punto, reescritura de esta. El conflicto representado resulta más radical, tanto que es la única obra de Müller sobre la que existe una prohibición por escrito: su difusión por cualquier modo en territorio de la RDA estaba prohibida. Era considerada pura y simplemente contrarrevolucionaria. No es asombroso; frases como «Para qué matar y para qué morir/ Si el precio de la revolución es la revolución/ Los que deben ser liberados el precio de la libertad» resultaban difíciles de asimilar. A diferencia de Brecht, que sostiene la amarga necesidad de la violencia revolucionaria para acabar con la prehistoria del hombre, Müller, aunque no la niega, sitúa también en primer plano la posición de las víctimas, cuestiona el papel del hombre como sujeto de la historia, obliga a un proceso de autorreflexión sobre la condición revolucionaria. El tema de *Máuser* es la racionalidad convertida en su contrario. El revolucionario A, cuya misión es aniquilar implacablemente a los enemigos de la revolución, termina convertido en una irracional e irrefrenable máquina de matar, incapaz de distinciones. La referencia a Stalin salta a la vista. Y todo ello en un lenguaje lírico opuesto a la dimensión épica del lenguaje en *La medida*, cuyo efecto objetivante nos envuelve en un racionalismo que resulta insoportable a la luz de nuestra memoria histórica actual. Brecht apuesta

decididamente por la objetividad, sin olvidar el elemento subjetivo; Müller procede al revés. En ambos casos se pone en juego una enseñanza, que en *Máuser* está despojada de cualquier tono aleccionador. El procedimiento de Müller, al subrayar la subjetividad y ampliar el espectro político e ideológico, constituye un enriquecimiento del concepto de pieza didáctica y es consecuente con su concepción del teatro como «laboratorio de fantasías sociales».

Máuser no es la única obra de Müller basada en Brecht. En realidad puede afirmarse sin temor a exagerar que el dramaturgo no produjo un solo texto verdaderamente «original». Desde el principio hasta el final es constante la presencia de versiones, adaptaciones, uso de temas de la tradición literaria, de figuras, citas, elementos estilísticos, etc., en una práctica que, a falta de un término mejor, insisto en llamar reelaboraciones y que le ha valido al autor el epíteto de vándalo de la literatura. En este sentido Müller sigue el modelo brechtiano, pero el espectro de su práctica reelaboradora es más abierto y profundo. También en este aspecto la posición del dramaturgo estuvo enfrentada a la política cultural oficial, que concebía la tradición como propiedad; la herencia debía ser conocida, no cuestionada. Para Müller, sin embargo, la tradición era un objeto, material de uso. Y también aquí la relación con Brecht es consciente y crítica. Asume la tradición como elemento histórico (la historia, sobre todo de Alemania, era una de las obsesiones müllerianas) y lo que intenta es transmitir conocimientos de esta índole, practicando lo que llamaba «derrotismo constructivo». Müller no compartía la visión racionalmente optimista de la historia de Brecht, era por lo menos escéptico en su percepción del mundo, criticaba implacablemente el racionalismo dogmático y prefería mostrar los abismos de la historia.

La batalla es un texto construido a partir de *Terror y miseria del Tercer Reich*. Pero mientras Brecht parte del punto de vista de la superioridad histórica de la clase obrera, para destacar la decadencia de la sociedad burguesa, Müller subraya en su texto las formas de continuidad del fascismo en la actualidad, para, al estilo de las piezas didácticas, buscar su superación o por lo menos su asimilación crítica en las nuevas circunstancias. La dialéctica usada es negativa, trata de extraer lo positivo a partir de lo negativo. En el nuevo contexto histórico-social parte Müller de un principio que para Brecht también estuvo claro, aunque a este su biografía y sus circunstancias le impidieron llevarlo hasta las últimas consecuencias: «En todas partes tenemos que revelar lo crítico de las situaciones, lo cargado de problemas, lo lleno de conflictos de la nueva vida —¿de qué otro modo podríamos mostrar su carácter creador?»⁶ Más tarde el dramaturgo adicionó a su obra otro texto, *Tractor*, donde muestra la creciente independencia del individuo y su transformación de objeto en sujeto. Pero es que el hombre no puede pasar por alto así como así su experiencia, todo pasado sigue viviendo de un modo u otro en el presente, por lo que esta adición debe interpretarse más bien como un modo de destacar el carácter procesal de la historia, aparte de suavizar la agresividad del texto para atraer la benevolencia de las autoridades.

El uso que hace Müller de la dialéctica negativa le atrajo la crítica de los seguidores más ortodoxos de Brecht, que habían canonizado al maestro y esquematizado lo profundamente dialéctico de su método y estética. Ello, unido al característico empleo del efecto de *Verfremdung*, le valió el reproche de pérdida del compromiso político-ideológico en aras de una elevada innovación estética. En alusión directa a Müller escribe Ernst Schumacher: «Sucede incluso que los artistas que más lejos llevan la dialectización, es decir *Verfremdung*, de la realidad, son los que más lejos han caído detrás de Brecht en la posición ideológica y, con ello, también de la interpretación de las representaciones que puedan hacer los receptores del arte». ⁷ Una vez más la eterna acusación de formalista, desconocedora de las complejidades de la realidad y ciega hacia la creatividad, agravada en este caso por la actitud paternalista hacia el receptor.

La práctica mülleriana de las reelaboraciones está estrechamente relacionada con el efecto de *Verfremdung* brechtiano. Este último, a su vez, es uno de los factores que explica la fascinación de Müller por el fragmento como categoría estética. La práctica teatral brechtiana, dígame lo que se diga, constituye en última instancia una negación de sus fundamentos teóricos. Hasta ahora ha sido inevitable que generaciones de espectadores y lectores terminen por identificarse con los protagonistas y las situaciones dramáticas de las piezas brechtianas, incluso allí donde esta identificación resulta más difícil, por ejemplo en *La medida*, considerada por Brecht como el modelo para un teatro del futuro, idea que, por cierto, también Müller comparte. El concepto de identificación no debe entenderse sólo en el sentido tradicional de compartir los sentimientos, sino también de percibir a figuras y situaciones dramáticas como puntos de referencia que resultan reconocidos por haber sido vistos previamente en distintas variaciones. Por ejemplo, Brecht no concebía drama sin protagonistas, todas las obras funcionan a través de protagonistas; en ese sentido, como dice Müller, seguía siendo drama burgués. Por otro lado Brecht nos cuenta una trama, a veces muy pobre, es verdad, pero trama al fin, con un comienzo, un desarrollo y un final. A ello debe agregarse su creencia en una dramaturgia de secuencias lógicas, en la que cada escena fuera la premisa de la siguiente, algo que en realidad no rompía con la sensación de continuidad. En fin, la macroestructura de sus textos seguía siendo la tradicional, por lo que si su estética funciona, no lo hace gracias al efecto de *Verfremdung*, sino más bien independientemente de él.

Por su parte la estética mülleriana del fragmento sí logra un auténtico efecto al impedir plenamente todo tipo de identificación. Los textos de Müller están alejados de la tradición alemana del fragmento, compuesta por textos surgidos de la incapacidad de sus autores de representar la realidad como totalidad. En él esta incapacidad no es tal, sino principio estético. Müller escribe intencionalmente fragmentos que obligan al receptor a coproducir no ya a partir de la representación escénica, sino desde la estructura interna misma de los textos. Esta estética fue llevada por el autor hasta sus últimas consecuencias; las obras producidas fueron cada vez más resistentes a la representación teatral. De este modo Müller obliga a los directores y actores a ser creativos para llevar las obras al público y, en la tradición de Brecht, mantiene la ruptura con el llamado «carácter culinario» del teatro burgués, que tanto criticara este en una definición, por cierto, bastante caricaturesca; o sea, del teatro concebido como producto de consumo, aparentando en el mejor de los casos el reflejo de la realidad, pero siempre por encima de ella, desde una posición paternalista y hasta autoritaria del autor como ser omnisciente y donde el espectador regresa a la realidad obnubilado y socialmente parálitico. En estos dos sentidos la estética de Müller cumple cabalmente con la exigencia brechtiana de romper la diferencia entre escenario y lunetas, de acabar

con el carácter profesional de la condición de actor, un lujo, según Brecht. Pero hay más. Si se es consecuente con esta idea, y Brecht no lo fue, también la condición de autor, de escritor, como él decía, constituye un lujo, al estar basada en el privilegio del talento. Así, la falta de totalidad es un modo de ocultar al autor, la fragmentación impide la soberanía del autor sobre su texto y facilita al público el distanciamiento, para que pueda tener una visión panorámica y reconocer estructuras y no sólo sentir emociones, aparte de verse obligado a «completar» desde la luneta o desde su casa la representación/el texto que tiene ante sí. En este sentido subraya la concepción del autor sobre el arte, concebido esencialmente como un proceso en el que todos los implicados están llamados a participar activamente, todos se convierten en coproductores de sentido. Y esta es, nuevamente y en lo fundamental, también la posición de Brecht.

En Müller el efecto de *Verfremdung* funciona también en las obras en tanto textos para lectores. El verdadero bombardeo de imágenes que constituyen los mismos obliga y motiva a buscar asociaciones, estimula la propia creatividad, moviliza el intelecto en función de los posibles significados de los diferentes contextos; todo ello es también, en principio, una constante del teatro de Brecht. En fin, si el lector no asume un papel activo está condenado a la incomunicación absoluta; en este sentido más que de didactismo cabría hablar mejor de autodidactismo. Es por eso que en Müller resulta cualitativamente superior a Brecht el elemento de educación del público, por cuanto trata al receptor sin paternalismos y mucho menos con autoritarismos. Al respecto dice: «Cuando escribo siempre tengo la necesidad de echarle tantas cosas encima a la gente que no sepan con qué cargar primero, y creo que esta es la única posibilidad. La cuestión es cómo lograr esto en el teatro... Ahora hay que llevar la mayor cantidad posible de cosas al mismo tiempo, de modo que la gente se vea obligada a escoger. Es decir, quizás ya no estén en condiciones de escoger, pero tienen que decidir rápidamente con qué cargar primero». ⁸

Esto está relacionado también con una importante idea que Müller comparte con Brecht: la diferencia entre éxito y efecto. Nadie mejor que el propio Müller para explicar el asunto:

Esta diferencia entre éxito y efecto, de la que Brecht hablara durante un tiempo:

que uno siempre es alcanzado por el éxito antes de que haya podido lograr un efecto. Mientras una cosa tiene efecto, no logra el éxito, y cuando llega el éxito, pasa el efecto. Porque el efecto sólo puede ser cuando, por ejemplo en el teatro, divide al público, es decir, le hace recordar de nuevo su verdadera situación. Pero eso significa que no haya acuerdo, no haya éxito. Éxito es cuando todo el mundo estalla en gritos de júbilo, es decir, cuando no se dice nada más.⁹

La diferencia entre éxito y efecto es obsesiva en Müller; en sus entrevistas vuelve una y otra vez sobre el tema.

Como vemos, Müller aborda la teoría y la práctica brechtianas a partir del método y no de los resultados del trabajo; hacerlo al revés es una práctica muy común al asumir la obra de los llamados «clásicos». La canonización de estos impide su cuestionamiento, la continuidad acrítica de la tradición termina en el anquilosamiento y esterilidad de la misma.

La relación de Müller con Brecht es, para decirlo con sus propias palabras, selectiva desde el principio mismo. El Brecht interesante para Müller es el subversivo, el que no está dispuesto a las concesiones, el malvado, el amante de los escándalos, el cuestionador, sobre todo el de fines de los años veinte y principio de los treinta, el que sabía unir desahogo formal y deseos de experimentar, sin abandonar el compromiso político. En fin, el más auténtico Brecht. Y aunque en su obra encontramos por doquier las huellas de otras influencias importantes –Lautréamont, el surrealismo, Artaud, Nietzsche, etc.–, el punto de partida y de referencia es siempre Brecht.

A modo de resumen quisiera citar a Joachim Fiebach, uno de los más lúcidos críticos de Müller, quien apunta cinco características de la actitud filosófica de Brecht que siguen presentes en Müller:

La comprensión de la historia, y con ello el tratamiento del arte, como movimiento contradictorio por principio; la visión realista de las cosas, que se inscribe en perspectivas, valoraciones, estructuras artísticas; la orientación hacia los de abajo, a factores que en un largo e imprevisible proceso trabajan en aras de, para usar la metáfora de Müller, desmantelar la sociedad de consumo; el tratamiento del arte como una realidad propia, o dicho de otro modo, un radical no-naturalismo que subraya diferencias, distancias, crítica, *Verfremdung*; la asunción de lo pluridimensional, de lo fragmentario y de las particularizaciones del ser social e individual, para ser transmitidas de modo patente en lo discontinuo, en rupturas ostensibles de las estructuras artísticas.¹⁰

En otro plano se podría añadir, esta vez como diferencias con respecto a Brecht, una relación cualitativamente distinta hacia el acto de la comunicación, o sea, la creciente desaparición del papel del autor como sujeto; en consecuencia, la disminución del carácter representativo del texto, es decir, la dicotomía entre el modo en que el texto se apropia de la realidad y el carácter del contexto social que este representa: desaparece la linealidad, la transparencia; todo ello desemboca en la creciente independización del lenguaje (o del discurso, si así se prefiere), cuyo control pierde el autor. En la tradición poetológica clásica el lenguaje es una función del autor. Pero para Müller el autor es más bien una función del lenguaje. Al mismo tiempo pone en crisis la cualidad del arte de transmitir significados. En el mejor de los casos nos proporciona significados inconclusos, imágenes plenamente abiertas que no tienen que ser necesariamente portadoras de un significado, sino que a lo sumo despiertan asociaciones y sugerencias en el espectador o lector. En la estética de Müller se produce un cambio de acento respecto a Brecht en cuanto a la función social del teatro: ya no se trata tanto de hacer sociología como de practicar antropología.



Esta estética está formalmente muy influenciada por la corriente posestructuralista, con sus juegos y transgresiones textuales, su placer en el texto en sí mismo, su rechazo de la representación mimética de la realidad, su elogio de las faltas y las ausencias, de lo inconcluso, etc., pero Müller evita caer en los esteticismos posmodernos. Su compromiso social resulta insoslayable.

El teatro de Müller representa un fundamental paso de avance con respecto a Brecht, es la estética brechtiana llevada consecuentemente hasta el final. El principio seguido en ello fue expresado por el propio dramaturgo de modo concluyente, sin ambigüedades: «Usar a Brecht sin criticarlo, es traición».¹¹

NOTAS

¹ Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1994, pp. 112 y 113.

² De modo sucinto Brecht define el término como «una representación... que, aunque reconoce al objeto, lo hace aparecer al mismo tiempo, sin embargo, como desconocido» (*Pequeño Organon para el Teatro*). Aunque Brecht ni descubrió este fenómeno ni es invención suya, trató de otorgarle una nueva cualidad. La traducción del neologismo alemán como «distanciamiento» o «extrañamiento» queda por debajo de la riqueza semántica del término en tanto nueva categoría estética. Por eso es preferible no traducirlo e incorporarlo como préstamo lingüístico.

³ Heiner Müller: «Fatzer ± Keuner», en *La Gaceta de Cuba*, n. 6/1998, pp. 20-21.

⁴ Ver referencia de nota 1, p. 230.

⁵ Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1990, p. 23.

⁶ Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater*, Berlin/Weimar, 1964, t. 7, p. 127.

⁷ Ernst Schumacher: *Brecht und der sozialistische Realismus heute*, en *Brecht-Dialog 1978. Dokumentation*, Henschelverlag, Berlin, 1979, p. 97.

⁸ Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1986, p. 20.

⁹ *Ib.*, p. 67.

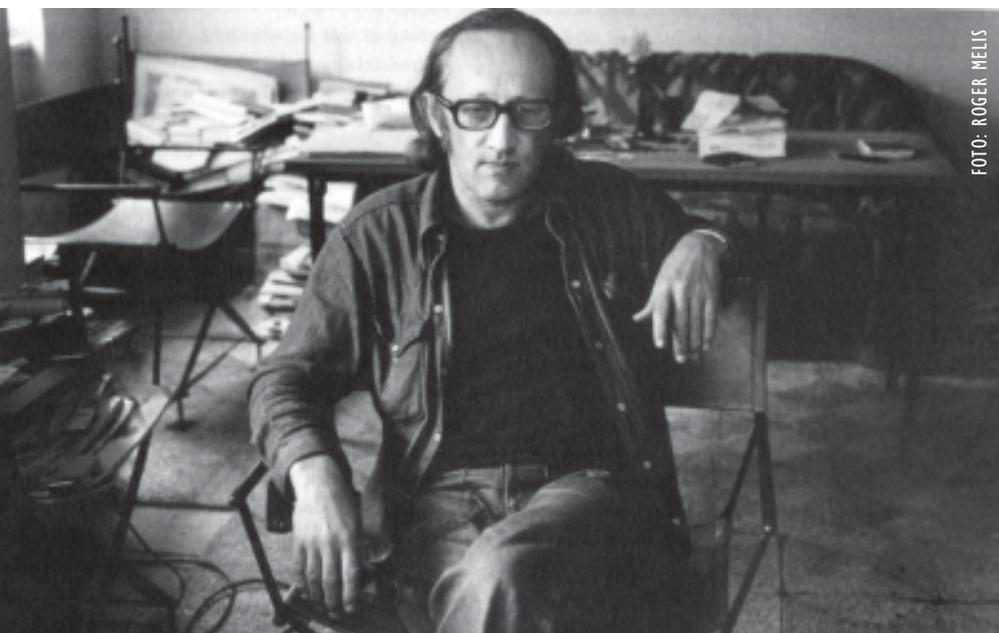
¹⁰ Joachim Fiebach: *Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexte*, Henschelverlag, Berlin, 1990, p. 133.

¹¹ Ver referencia de nota 3, p. 36.

Aparte de Bertolt Brecht la otra obsesión histórico-literaria y estética de Heiner Müller fue siempre William Shakespeare. En el teatro alemán, como en casi todo el occidental, existe una amplia tradición de recepción shakespeariana, que se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII, cuando Lessing contrapuso la vitalidad y frescura del teatro isabelino a la rigidez y patetismo con que se asumía el teatro francés en Alemania, siguiendo las pautas trazadas por Gottsched. Pero esta contraposición se fundamentaba en asumir creativamente la naturalidad y la representación de las pasiones humanas, que caracterizan tan bien la obra del gran dramaturgo inglés. En este sentido Heiner Müller es un caso ejemplar y escandaloso. **TRADUCIR A SHAKESPEARE ES TAMBIÉN ALGO ASÍ COMO UNA TRANSFUSIÓN DE SANGRE / CUANDO TE HALLAS EN UNA CRISIS DE ESCRIBIR O HAS LLEGADO AL FINAL DE UNA FASE / ES COMO UNA ACTIVIDAD VAMPIRESCA / TRADUCIR A SHAKESPEARE O REELABORARLO.** A través del inglés el dramaturgo alemán busca la brecha en la continuidad **EL ERROR QUIZÁS REDENTOR** como forma de superar a Shakespeare, pues de lo que se trata es de hacerlo imposible, porque hay que hacer imposible la realidad **SOMETHING IS ROTTEN** para salir del eterno retorno de las mismas catástrofes en las que desde antes de Shakespeare, y hasta hoy, nos vemos envueltos una y otra vez. **CALIBAN** es la esperanza, pero él no debe ser visto como símbolo sino más bien como alegoría, el momento utópico se halla en la posibilidad de articularse como ente creador, libertador del pasado y constructor de futuro, y no como individuo aislado, condenado a tan sólo maldecir su sino. (O. S.)

Shakespeare Una diferencia*

Heiner Müller



Heiner Müller

INTENTO DE ESCRIBIR SOBRE SHAKESPEARE, ENTRE BERLÍN, FRANKFURT, Milán, Génova. Junto con el montón de anotaciones crece el horror ante la formulación. Shakespeare más próximo en Génova, de noche en el centro histórico medieval de la ciudad y en las cercanías del puerto. Callejones estrechos, en la Edad Media se les aislaba del pueblo con cadenas, entre los palacios de la aristocracia en la Ciudad Estado, los de los Doria, por ejemplo, que Udo Lindenberg ha popularizado en sus canciones. En la pared de una casa el graffiti: **WELCOME TO HELL NO PITY HERE.** Todo como el camino hacia el **GLOBE**, tal y como lo describe Giordano Bruno, a lo largo de tabernas burdeles antros de asesinos. Recuerdo de la primera lectura: **HAMLET** en la biblioteca de la escuela, en contra del alerta del maestro al chico de trece años con respecto a la dificultad del original. Un tomo de cubierta negra, en la primera página el cuño de la antigua Escuela Secundaria en el Gran Ducado. Sospechaba más de lo que entendía, pero es el salto el que conforma la experiencia, no el paso.

La obra misma es el intento de describir una experiencia sin realidad en la época de la descripción. Un acto final en la aurora de un día desconocido. PERO VED CÓMO LA AURORA ENVUELTA EN SU MANTO DE PÚRPURA / VIENE PISANDO EL ROCÍO DE AQUELLA EMPINADA COLINA QUE SE VE HACIA EL ORIENTE. Casi cuatrocientos años más tarde otra lectura: ENVUELTA EN MANTO DE PÚRPURA LA AURORA VIENE A TRAVÉS / DEL ROCÍO QUE PARECE COMO SANGRE AL ANDAR.

De por medio se halla, para mi generación, la Larga Marcha por los infiernos de la Ilustración, por el pantano de sangre de las ideologías. El lapsus geográfico de Hitler: genocidio en Europa en vez de, como ha sido costumbre desde siempre, en África Asia América. El baile de San Vito de la dialéctica en los procesos de Moscú. La mirada sin párpados a la realidad de los campos de trabajo y exterminio. La utopía de aldea vs. ciudad de Pol Pot, lector de Hegel y amante de Verlaine. La atrasada venganza judía sobre el objeto equivocado, caso clásico de obediencia atrasada. El tétanos de un Partido arrojado a la condición de vencedor en la relación con el poder regalado o impuesto en la economía deficitaria del socialismo real. LAS CICATRICES GRITAN EXIGIENDO HERIDAS Y EL PODER / CAYÓ SOBRE ELLAS COMO UNA DESCARGA. El clinch de revolución y contrarrevolución como figura básica de las catástrofes mamut del siglo XX. Shakespeare es un espejo a través de los tiempos, nuestra esperanza un mundo que ese espejo ya no refleja. No habremos llegado a nosotros mismos mientras sea Shakespeare el que escriba nuestras piezas. La primera línea de la CANCIÓN DE MIRANDA en el comentario de Auden a TEMPESTAD: MY DEAR ONE IS MINE AS MIRRORS ARE LONELY es una metáfora shakespeariana que rebasa a Shakespeare, NO MORE HEROES / NO MORE SHAKESPEAROS dice el estríbulo de una canción punk. Un fragmento de Hölderlin describe al irredento Shakespeare: AGUARDANDO FURIOSOS / EN LA HORRIBLE ARMADURA / MILENIOS. La selva de Shakespeare. A qué espera, por qué dentro de una armadura, y por cuánto tiempo todavía. Shakespeare es un secreto, por qué debo ser yo el que lo revele, suponiendo que lo conozca, y por qué en la Weimar alejada de Shakespeare. Acepté la invitación y ahora estoy frente a ustedes, arena en las manos, que me resbala entre los dedos. HAMLET es un objeto del deseo de los intérpretores. Para Eliot la Mona

Lisa de la literatura, una pieza fracasada: los restos del drama de venganza, comercializable género de actualidad entonces como lo es hoy el filme de horror, se yerguen voluminosos en la nueva construcción, frenan el material de Shakespeare en el desenvolvimiento. Un discurso que rompe el silencio. El predominio de los monólogos no es casualidad: Hamlet no tiene compañero. Para Carl Schmitt un texto, por razones políticas, conscientemente enmarañado y oscurecido, iniciado en la época de Isabel, concluido tras el ascenso al poder del primer Estuardo, hijo de una madre casada con el asesino de su esposo y muerta bajo el hacha, una figura hamletiana. La irrupción de la época en la representación constituye el mito. El mito es un agregado, una máquina a la que una y otra vez pueden conectarse nuevas y distintas máquinas. Este transporta la energía hasta que la creciente aceleración hace saltar el círculo cultural. Mi primera barrera en la lectura fue el extraño discurso de Horacio, extraño en boca del estudiante de Wittenberg, al aparecer la sombra del muerto en la costa de Elsinor. EN LA ÉPOCA MÁS GLORIOSA Y FLORECIENTE DE ROMA / POCO ANTES DE SUCUMBIR EL PODEROSÍSIMO JULIO / LAS TUMBAS QUEDARON VACÍAS Y LOS DIFUNTOS / AMORTAJADOS VAGABAN POR LAS CALLES DE ROMA DANDO ALARIDOS Y CONFUSAS VOCES / VIOSE LLUVIA DE SANGRE Y ESTRELLAS DE COLAS ENCENDIDAS / MALEFICIO EN EL SOL Y LA HÚMEDA LUNA / A CUYA INFLUENCIA ESTÁ SUJETO EL IMPERIO DE NEPTUNO / PADECIÓ ECLIPSE COMO SI HUBIERA LLEGADO EL DÍA DEL JUICIO FINAL... Historia en contexto natural. La mirada de Shakespeare es la mirada de la época. Nunca antes los intereses se han mostrado tan al desnudo, sin trazos ni pliegues, el vestuario de las ideas. HAN MUERTO PERSONAS DE TIEMPO EN TIEMPO Y HAN COMIDO GUSANOS PERO NO POR AMOR. Los muertos tienen su lugar en su escenario, la naturaleza tiene derecho al voto. Eso era, en la lengua del siglo XIX, que aún es idioma de conferencias entre los ríos Elba y Oder; Shakespeare no tiene filosofía, no tiene sentido de la historia: sus romanos son londinenses. Entretanto la guerra de los paisajes que trabajan por desaparecer al hombre, que los ha devastado, ya no es una metáfora. Tiempos tenebrosos, en los que una conversación sobre árboles casi era un crimen. Los tiempos se han vuelto más claros, la sombra sale a pasear, un crimen el silencio sobre los árboles. El horror que parte de los reflejos de Shakespeare es el retorno de lo mismo. Un horror que impulsaba a Nietzsche, el hijo de pastor abandonado de Dios, desde la miseria de las filosofías en su baile sobre el filo de la navaja con los fantasmas del futuro, desde el silencio de las academias hacia el incandescente cable metálico de la Historia, tirado POR UN DEMENTE LLENO DE RUIDO Y RABIA ENTRE MAÑANA Y MAÑANA Y MAÑANA. La Y lleva el acento, la verdad viaja en el entrepuente, el abismo es la esperanza. Vasili Grossmann hace que Stalin, el Benemérito Asesino del Pueblo, como lo llamara Brecht, vea al asesinado Trotzki, fundador del Ejército Rojo y verdugo de Kronstadt, en las torretas de los tanques alemanes. Una variación de Shakespeare: Macbeth ve el espíritu de Banquo, y una diferencia. Nuestra tarea, o el resto será estadística y asunto de computadoras, es trabajar en la diferencia. Hamlet, el fracasado, no lo hizo, ese es su crimen. Próspero es el Hamlet no muerto: al menos hace pedazos su bastón, réplica del de Caliban, del nuevo lector de Shakespeare, reproche actual a toda la cultura existente hasta ahora:

You taught me language and my profit on't
is i know how to curse.

* Discurso pronunciado durante las «Jornadas shakespearianas» en Weimar, el 23 de abril de 1988. Versión revisada.

Todo lo que necesito es una máquina

Nara Mansur



YO SOY HAMLET. YO SOY MACBETH.

¿Quiénes somos? Heiner Müller se mantuvo obsesionado con esa pregunta durante toda su escritura. En el asunto de seguir el ejemplo, digamos de figuras, de héroes: el vizconde de Valmont, Bertolt Brecht, Edipo... se inventó una máquina contestadora: «no tengo fantasía, no me puedo imaginar nada». Deja sobre la arena inscritos demasiados desastres: «la acción es un modelo, no una historia», mapas recién cortados, cuerpos acribillados. Y no hay una sola evidencia inequívoca en su leyenda.

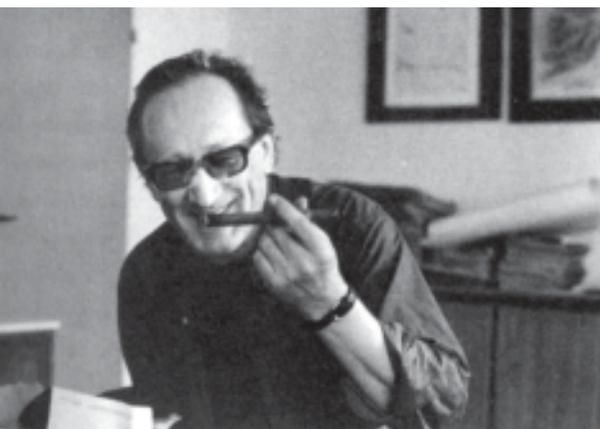
Su dramaturgia es la de la perturbación, la del efecto *máuser*, la imagen y el cuerpo, el gesto vacío y lo auténtico. El paisaje que implora y exige ser contemplado después de la batalla. Heiner Müller actúa para nosotros cada vez que leemos sus obras teatrales. Sus textos contienen la idea a representar y la sublime doctrina que se devora a sí misma sobre el deber ser/el querer ser en el teatro ¿una poética? Al menos uno cae en trance a través de su lapidario lenguaje, del estudiado encubrimiento a sus propias

palabras, porque usa texturas, expresiones que abortan cualquier significado anteriormente previsto. Sus asuntos son los traumas, las deformaciones del hombre de todos los tiempos, la experiencia del dolor y la pasión, el arma que cura y provoca la muerte. Heiner Müller está muerto. Seguimos sin saber quiénes somos.

A pesar de todo, todas sus dificultades las convirtió en privilegio. No nos deja ninguna esperanza, ningún paliativo para entender «una vida en el arte», una vida en el mundo actual, una vida en el Tercer Mundo. Sus textos no nos alivian de nada, ni nos sirven como escudo infinito contra los que siguen pidiendo del teatro solamente una historia que contar («el cuentito», como diría el dramaturgo argentino Mauricio Kartun). Él ha proteïnizado a tanta escritura actual que ahora muestra personajes desgajados, historias incoherentes, espejos que no interpretan.

Un hombre, él mismo, cortado en dos tajadas, a cada lado del muro, un hombre sin promesas, sin protestar, de esa manera que casi todos entienden que es protestar (como gato boca arriba). Un hombre que es la herida y el cuchillo, la bofetada y la mejilla. Que suscribe una escena llena de cadáveres, y donde el secreto, el tesoro de su credo puede ser profanado por su ambigua

es una máquina una máquina máquina



manipulación. «No soy responsable de lo que escribo». A todos, gracias.

Henning Rischbieter lo llamó «el único dramaturgo totalmente alemán» pero los tanques también le pasaron por arriba porque la humanidad sigue trabajando empecinadamente por su catástrofe. Para Müller «la contribución del teatro para evitarlas puede ser solamente su representación». Y la exploración del deseo del espectador, crear el deseo para un estado diferente del mundo, una de sus más encendidas profecías.

¿Hay fe en su teatro? ¿Qué cosa es ser pesimista, qué cosa es ser optimista para un dramaturgo? «Las dos almas que moran en su pecho», la culpa y la invención, nos sobrecogen, porque su experiencia ha pasado de ser etiqueta provisional a propiedad colectiva. Ir y venir. «La presión de la experiencia» era para él «una precondition de la escritura». La vida que compulsiona, la vida que obliga y la vida para jugar: «En el fondo, escribir teatro siempre significa para mí que una fotografía es desgarrada, una fotografía de mí mismo también».

El estado de agitación (agit-prop) en el que sucumbe el lector espectador nos confirma el grado de «delectación» del artista cuando ofrece como resultado textos sacrificialmente fragmentados, sintetizados, decorados. Como él mismo, tan ajeno como se veía en su experiencia presente al echar un vistazo a su producción anterior de textos y conceptos. Y socarronamente mete la mano en la saya de su vecina ante tantos acercamientos literales (¿a pie de obra?) de lo que él consideraba más divertido que sombrío.

Heiner Müller confiesa que la primera escena de su teatro fue ver a su padre, un funcionario del Partido Social Demócrata, sacado de la cama y arrestado, el 30 de enero de 1933. Müller fingió estar dormido. De esta traición emana mucha de la fuerza y la complejidad de su teatro. Demasiado de lo que no podemos aclararnos (por suerte) acerca de lo que ha querido construir. Un artificio, paralelo al mundo natural. Está bien que sepamos que su corazón estaba muy profundamente dolido, que habló de su nación intentando ser un cirujano «estético». Cortó e imaginó la vida con ilusiones, la reinención subversiva de otras maneras de participar del arte y la sociedad. La vida con los rebeldes y con el poder.

En alguna parte, un pueblo ha sido arrasado por las bombas.

DE 1959, CON LA PUESTA EN ESCENA DE EL ALMA BUENA DE SE-CHUÁN, por Vicente Revuelta con el grupo Teatro Estudio, data la presencia de Brecht en la escena cubana. Poco más tarde, durante los sesenta, le sucederán los estrenos de *Los fusiles de la madre Carrar*, *El círculo de tiza caucásico*, *Madre Coraje y sus hijos*, *La excepción y la regla*, *El que dijo no*, *La ópera de los tres centavos*, la mayoría proyectos auspiciados desde la Dirección de Cultura y el Consejo Nacional de Cultura, con el concurso de directores cubanos y de teatristas latinoamericanos llegados a Cuba en la efervescencia del proceso revolucionario.

Del bufo a Brecht:

La ópera del mendigo

Esther Suárez Durán

Por aquel entonces, y aún después, con las puestas de *Galileo Galilei*, de Vicente Revuelta, en 1974, y *La madre*, de Ulf Keyn, en 1975, se trataba de un acercamiento pudoroso a Brecht, guiado por los famosos Libros modelos encargados de documentar paso a paso sus puestas y del material gráfico disponible sobre estas, en medio de un clima de desconcierto y debates interminables que contraponían los postulados brechtianos y el sistema stanislavskiano, en particular en lo que respecta a la construcción y presentación del personaje y el lugar de la emocionalidad, hasta que, paulatinamente, en los propios procesos de trabajo, nuestros artistas fueron apropiándose creadoramente de la estética brechtiana e integrando sus conceptos y técnicas a su propio arsenal de experiencias y herramientas, en lo cual colaboró de manera decisiva el contexto socio-ideológico y político del país en la época, así como nuestra particular historia teatral, toda vez que, más allá del nombre que firme la síntesis de los hallazgos que al cabo resulta el cosmos brechtiano o los tópicos quintaesenciados en el sistema Stanislavski, ambas formulaciones comportan elementos presentes en los diferentes modos de hacer el teatro en latitudes y etapas diversas dentro de su vasta historia, ahora mediados por el análisis y organizados de acuerdo a una finalidad consciente.

De tal modo, en el diálogo con el reformador alemán los cubanos podíamos remitirnos, en nuestra heráldica teatral, al teatro bufo y al llamado teatro vernáculo que le sucede, con sus apartes —heredados de la comedia española desde el siglo XVII—, y donde aparecen, entendidos de otro modo, sin reconocerse en cuanto tales, los gestos sociales que bien signan a su galería tipológica, un modo peculiar de construir y representar los personajes cuya esencia era la improvisación, junto a la parodia, la sátira social, los anacronismos conscientes, y el sainete, la guaracha, el son, la rumba, según las sucesivas épocas; mecanismos todos de diversión, contraste, ruptura, puesta en solfa, en



La ópera del mendigo, Pequeño Teatro de La Habana

fin, distancia crítica, sin comportar tal vez un sistema, ni una proposición de futuro para el teatro y su contexto social. Así, las puestas en escena de *La ópera de los tres centavos*, en 1967, *Y si fuera así*, *El juicio* y la reposición de *Madre Coraje...*, en los setenta, van dando cuenta, desde puntos de vista diversos, de una apropiación de Brecht ya un tanto diferente.¹

De todo esto hay en el teatro de José Milián. En él se revelan la heredad genético-cultural del bufo-vernáculo y la asimilación consciente y festiva de Brecht, junto al teatro del absurdo, la crueldad, el sistema stanislavskiano, los diversos sub-géneros del musical contemporáneo, en el crisol del talento, la experiencia vital y el modo de expresión individual.

Desde el tejido inquietante de *Vade retro*, su primera obra, escrita en 1961, a la edad de quince años, aparece la atmósfera extrañante en que colaboran el contexto circense, la discontinuidad dramática, los carteles entre escenas, la indeterminación, el diálogo que se antoja incompleto, la opacidad sugiriendo una densidad dramática, el punto de vista

incómodo, la provocación, el desafío; que resplandecerán con nuevos destellos en su producción posterior y que tienen, a mi juicio, uno de sus momentos más altos en *La toma de la Habana por los ingleses*, escrita en 1968, curiosamente a escasos meses de la versión de *La ópera de los tres centavos* para el director argentino Néstor Raimondi con el grupo La Rueda, y que incluyó la escritura de la letra de las canciones en colaboración con los maestros Sánchez Ferrer, Guzmán y Taño, aventura escénica en la cual Milián se desempeña a su vez como actor y asistente de dirección.

La toma..., con su delirante interpretación de la historia en sorna, sus continuas sorpresas y rompimientos, es una de las más brillantes síntesis de las búsquedas creadoras de los sesenta, potenciada en su audacísima puesta en escena, en el difícil contexto de los setenta, con el travestismo del Gobernador Juan de Prado, desempeñado, además, por una actriz negra.

Le seguirá *Recital para mayas y conquistadores*, con sus dos planos de acción, la reaparición del extrañamiento mediante los anacronismos, el absurdo en los diálogos, la bufonada en el tratamiento de la corte, y se va haciendo camino, con la incorporación eficiente del choteo cubano, un tipo de teatro político del más alto vuelo.

Tras su arbitraria separación de la escena por cinco años (del 72 al 77), durante el quinquenio triste de la ignorancia y el dogmatismo, y su provechosa estancia en el Teatro Musical de La Habana por una década, al calor de la reorganización del sistema teatral de 1989 funda el Pequeño Teatro de La Habana con el cual realiza, en 1993, el estreno de *Mahagonny*, una versión de *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny*, que supone la presentación por vez primera en Cuba de este título de la saga brechtiana, y es uno de los espectáculos que informa su escasa presencia en nuestros escenarios a partir de los ochenta.

A una década del suceso, en el año recién culminado, Milián revisita la obra de Brecht con *La ópera del mendigo*, una interesante síntesis de *La ópera de los tres centavos* y *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny*, que trasciende los particulares textos para desbordarse hacia las experiencias espectaculares anteriores, revelándose como memoria viva de una zona de nuestra historia teatral.

Un ambiente de cita paródica recorre la puesta con los modelos de lenguaje y la gestualidad que reconocemos como nuestros, el tratamiento de la tríada que conforman Leocadia, Willy y Moisés La Trinidad con un aliento cercano al vernáculo que se hace aún más definido en el paralelo posible entre Moisés y el indeleble «negrito» de nuestro teatro, la presencia, en la obertura, de una pareja de bailarines a la usanza de nuestros estereotipos del *music hall* y del Hada Madrina, en el lugar de la Reina Victoria, en el final (recurso de la versión de *La ópera...*, del 67), y la intervención de los paradigmáticos personajes de *Galileo* y *Madre Coraje...*, todo esto en un entorno de marginalidad desafiante –el mismo al que aludía John Gay en la obra original de 1728 y que más tarde contextualizó la presentación de la reelaboración alemana entre 1928 y



1932, con el cierre de las fábricas, la quiebra de los bancos, millones de desempleados y un ejército de *homeless*, mendigos y prostitutas– que subraya con su propia iconicidad la comparsa de miserables, resonando en nuestra realidad inmediata mediante frases de la actualidad y el propio significado de la utopía Mahagonny como ciudad-trampa donde todo es posible, si hay con qué pagarlo.

La puesta, en un formato de cabaret político, género peculiar de la escena alemana infrecuente entre nosotros, en medio del eclecticismo que ahora reconocemos como recurso postmoderno y que siempre ha sido tan caro a la teatralidad de José Milián, rinde a la vez homenaje a dos figuras del teatro musical en épocas y parajes distintos: la cubana Zoa Fernández, ahora en la función dramática del Organillero, y la austríaca Lotte Lenya, aquella magnífica actriz cantante, compañera del compositor Kurt Weill –colaboradores ambos de Brecht en varios espectáculos–, y quien luego se convirtiera en una reconocida estrella del teatro alemán y del musical norteamericano.²



Sin embargo, es de lamentar la incorrespondencia entre su concepción escénica y su reducido espacio de representación. Pensada inicialmente para el Teatro Mella como uno de los espectáculos musicales del año, por desfases entre la fecha de su terminación y los planes de programación de dicha instalación, hubo de presentarse en el Café-Teatro Brecht que, a las medidas de su escenario, añade su múltiple y simultáneo uso por diversas entidades artísticas, lo que torna imposible la opción de adecuar el lugar a los requerimientos espaciales de recepción de una puesta en escena, con ausencia, en este caso, de la perspectiva imprescindible para el disfrute de los diversos planos de acción de la obra y de sus trabajos coreográficos, la imposibilidad de acentuar, a través de los lenguajes de la luz y la proxemia, determinados momentos del discurso escénico, y el consecuente obstáculo para la labor de los intérpretes.

De suerte que el resultado que se aprecia es el de un espectáculo que, a escasa distancia del público, transcurre como una amalgama monocorde, sin que puedan percibirse los cambios de atmósfera y ritmo, así como sus énfasis, contrastes, rupturas, y mucho menos alcancen a ser valorados los irónicos y sutiles guiños que reserva a su espectador.

Sin pretender justificar la desigual calidad de sus coreografías y actuaciones, ni las, a todas luces, impropias proporciones de elementos tales como la carreta de la Coraje, edificada sobre la carretilla en que, hace más de veinte años, hacía en *La toma...* el Gobernador Juan de Prado su entrada a La Habana, la precariedad de recursos con que habitualmente trabaja esta agrupación (que, por otra parte, exhibe una de los más altos índices de funciones), y con que, en particular, se realizó esta producción, no puede más que recordarme la austera escenografía y el sencillo vestuario, con que, junto a la banda de apenas siete músicos y cantantes fuera de registro operático, se emprendieran, en 1928, los ensayos de aquel proyecto que, dadas estas mismas características, el célebre Lion Feuchtwanger bautizó como *La ópera de cuatro cuartos*, título con el que arribó a los escenarios alemanes y europeos en general para inscribirse definitivamente en la leyenda.

Muy lejos de desconocer la infértil relación que existe entre el talento con que contamos y la infraestructura material de que disponemos en términos de espacios de ensayos, almacenaje y programación creo, no obstante, que, además de continuar

trabajando en aras de poder garantizar algún día el correlato, se impone la necesidad de jerarquizar, por sus resultados, la satisfacción de las demandas de ese mismo talento, y de ser consecuentes, paso a paso, con los objetivos de política cultural en los cuales obviamente precisamos involucrar a nuestros creadores.

Pocos propósitos revestirán mayor complejidad que la consecución de un teatro musical en nuestra escena. Su costo no tiene que ver con los oropeles de una vestimenta que algunos estereotipos de décadas ya lejanas siguen haciendo actuar entre nosotros, sino con la inversión de orden técnico que significa tal género en términos de la preparación de comediantes musicales, la remuneración de músicos y compositores, y la consecución de libretistas y directores idóneos pero, ante todo, será preciso contar con los espacios pertinentes. Entre tanto, si alguna otra vez disponemos del milagro de una producción de tal tipo, lograda a contrapelo de todo lo requerido, tengamos, al menos, la lucidez precisa para valorarla en su justa medida, preservarla, en consecuencia, como un bien valioso, y colaborar así a la posibilidad de su maravilla.

NOTAS

- 1 Al respecto de la reposición de *Madre Coraje...* Vicente Revuelta declara: «Había algunos momentos en que la situación era de teatro vernáculo, una cierta cosa de tipos; porque me parece que Brecht y el vernáculo se empatan en algunos lugares». Véase *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Juan Marinello, 2001, p. 146.
- 2 Lotte Lenya, con sesenta y ocho años de edad, interpretó el personaje de Fraülein Schneider en el estreno de la célebre *Cabaret*, en Boston, en 1966, y luego en su primera temporada en Broadway, por más de tres años, con 1 165 representaciones.

Seguro engaña*

Abel González Melo



QUEDÉ EN VELA HASTA ALTAS HORAS. SOBRE unas páginas memorables de Raymond Radiguet me adormecía: de vez en cuando un graznido y yo tenía la certeza de la sola angustia, la opresión del otro, la culpa por el pecado: pero no estaba ahí el demonio. Tampoco en la voz agitada del preceptor frente a la multitud crédula de Salem: el mundo visible e invisible, íncubos y súcubos, espíritus que se arrastran por aire, por tierra y por mar. Augurio soportable. Ya no vendría, ni siquiera en pos del pacto. El sueño sucedió al desvelo y he amanecido hoy creyéndome continente del mismo cuerpo.

Algunos precipitados, fugaces lectores del diario, habrán venido esta mañana a comprar la magna pieza de la literatura alemana: el volumen de Goethe, la leyenda en su transcripción originaria. Puro espejismo. Actividad del cambio y paranoia de la inversión. Mefistófeles aparece vestido de mago y saca del sombrero un conejo. O es un reflejo, un espejo, un catalejo que enfoca el apunte histórico, el apunte fabular, el apunte literario y los magnifica. Los dispersa y los roba. Reinaldo Montero es el artesano más consecuente del mito clásico en su tiempo. Este volumen, señoras y señores, contiene las dos partes del *Fausto*. De su *Fausto*.

Recuerdo en el escenario del Mella a unos cuantos actores diciendo los textos que recién he leído, al menos la mímica, la parte externa de esa dicción. Julio César Ramírez dirigía hace cuatro años esta obra para Teatro D' Dos. Las mujeres eran excelentes intérpretes, los telones y las escalas móviles propiciaban abundante juego escénico. Sin embargo, mi memoria retiene apenas la cualidad plástica, el tono que Ismael Gómez dio a los oscuros pintados, y luego, alguna foto hallada en los archivos de la revista *tablas*. Ni una palabra, ni una frase, ni una exclamación puedo repetir aquí. Las leo en el libro y no las reconozco en la puesta.

Depositaria de una fuerza física, el alma escapa. La tesis encima una opción sublime, cero material. El deleite es el espíritu despojado del traje. Rango elevado de mi suposición. Optimista enseñanza que me gusta, me hace falta. El hueco ante mí y no lo veo. El hoyo es profundo y el autor cava en la trampa: Montero es maestro en la engañifa. Ofrece su lección cual comedia trágica y no sabe (reposa en su ingenuidad), no intuye que me apresuro a descubrir el timo.

El propio deseo arcaico de Mefistófeles es el eje que aniquila la necesidad de conquistar un alma. Se encuentra él con la imposibilidad, la negación del mito. Fausto participa de cierta condición etérea, es un poco romántico pero pone los pies en la tierra, ama desesperadamente pero asegura: lo que tiene poder sobre su sangre actúa también sobre su conciencia. Al reducir al héroe, Montero convierte a Fausto en la prolongación de un ser en vida bastante cultivado, o mejor, curtido, con experiencia en las ciencias y en los sentimientos y, sobre todo, con la mirada fija en la intrascendencia. La felicidad que procura labrarse nace de tal convicción. Mefistófeles queda sin herramientas: el goce censurable es mecánico, obedece más al placer momentáneo que a la perenne concesión. Descolocados uno y otro de los sitios antiquísimos en que el imaginario colectivo los ubica, Fausto y Mefistófeles padecen la contrariedad: ninguno sirve a su compañero, no se satisfacen, no se enorgullece este de corromper un alma noble ni aquel de atravesar la malignidad con el fin de ser amado o ser poderoso. Es trágico el sedimento e incorpora el residuo humorístico de

* Estas palabras fueron leídas en la presentación de *Fausto* en septiembre de 2003, en el Instituto Cubano del Libro.



su tragicidad. El escritor se ríe y engaña desde el pórtico –del manuscrito, no del libro, donde se obviado el «género» de la pieza acaso por desliz editorial– porque se trata de una tragedia de desencuentros. He tachado sobre mi original. En todo caso aceptaría trocar los vocablos y poner como subtítulo: tragedia cómica, jamás comedia trágica. Escribo, dudo y ansío releer ahora mismo la trayectoria del protagonista.

El asunto es que los márgenes entre un personaje y su opositor no resultan muy convenientes. Se le quitaría, de hacerlos más notables, a esa actriz que según el autor interpretará a Mefistófeles, la suerte de enamorarse de Fausto. Desaparecería la dualidad inherente al príncipe que posee principado y a la vez yace en destierro. Él le permite al héroe enredarse, caer, recuperarse junto a Helena de Troya y a Margarita, deslinda las pasiones, mas no se acerca demasiado. Teme ser develado o develada, teme que otra vez Fausto lo acuse de maricón, o quizá de caer él, ella, su aversión, su amor/odio, su eterno femenino en la jaula. Creo que le teme a la meta física tanto como a la Metafísica, a la finalidad puntual como a la adulteración ontológica. Abandonarse a la digresión del valor semántico, la sentencia socorrida, la pamema verbosa que esconde una razón estéril. Ser presa de unas letras, de la promulgación de una fe o de un dogma que convenza.

El escritor, en cambio, confía en las palabras, en la revelación de un signo, una verdad definitiva, mínima, que se haga palpable. Por eso amará el dogma, amará amarlo: porque perturba y a la par purifica. Sólo amándolo en lo profundo puede uno

quebrar el dogma, la idea enfática tanto como el andamiaje de la superficie. Me preocupo por la forma y sé bien que el autor ampara la excelsitud del concepto. Se extiende en la textualidad, en una brillante escena sobre la alfombra mágica, y sabe detener en un instante la exposición. Caben en su tejido la frase en lengua muerta y la frase en lengua viva, superación una de la otra, terreno de deleite y campo funcional. Aquí y allá ahorra acción narrada, suprime al relator en espera del orador. La imagen dramática queda contenida en palabras que deslizan el ritmo escénico por encima de la estructura literaria. Con ideas claras, no hace falta torturar a los oyentes, asegura El Perro cuando Helena y Fausto se recrean en la mutua ignorancia y antes sólo bla, bla, bla.

Dudas hay aquí a montones. Se comercializan, se reparten dudas. Preguntas a la tradición y al intergénero. ¿Estás conforme con un cuadro que te regalé, con un cuaderno que hallé en la estantería remota de un palacio de Baviera, con la melodía trepidante de Wagner a la cabeza de una revolución musical? Reinaldo Montero está muy cerca de la sabiduría. Me he visto tentado a prestarle una capa, un báculo, una bola de cristal, una larga y blanca barba. No los solicita. De linaje es su actitud ante una charla. He visto en su expresión, en su tono pomposo, he presentado en la claridad de sus ideas y en su cadencia notable el ritmo de sus personajes. Vive como un gran personaje aunque lo niegue en la conversación con Hans Christoph Buch. Por eso alcanza su Fausto la equivalencia de un Hamlet contemporáneo, de un Segismundo en cierta exclamación impetuosa. Por eso la primera escena junto a El Perro, esas frases calmas y virtuosas, le entregan la magnitud y la llaneza del Galileo de Brecht. Mucha lectura hay y mucho estilo en esta textura dramática. Y qué decir de la limpieza gramatical, de la pericia sintáctica.

Montero hace el papel de una criatura seducida por la necesidad. Quizás la de escribir. Acaso sólo porque, bien lo sabe, no es poca ni fácil cosa llenar la panza. Lo leo con frecuencia, conozco su prosa, pero hay algo en su manera de *montar* la escritura que resulta incomprensible, admirado e inaccesible para mí. Juego con el texto que de vez en cuando me saca un sonrisa, pasa así con el mejor humor que rehuye la carcajada artificiosa. Juego y me detengo. Escucho que insinúa: *Verweile doch...*

Mas un discurso largo es una pérdida de tiempo y la facilidad de palabra no entraña la facilidad para tener razón. Una pausa será suficiente. Reinaldo está aquí, firmará el libro. Para la próxima oportunidad será un poco déspota: admitirá diatribas o sátiras pero nunca de forma cáustica. Los comentarios que vengan, más bien amables. Planea un libro que lo supere, otra violación del mito, de la regla. Nadie se confunda: si esta mañana se ve completamente Fausto, que es como decir completamente feliz, seguro engaña.

PREMIOS

Premios Villanueva 2003

La Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, en reunión efectuada el seis de enero, entregó los Premios Villanueva a los mejores espectáculos presentados en Cuba durante el pasado año. Pródiga resultó la selección de espectáculos. Del patio, merecieron el premio *La caja de los juguetes*, de Teatro de Las Estaciones; *Con ropa de domingo*, de Pálpito; *Voz en Martí*, del grupo Escambray; *Ícaros*, de El Público; *Roberto Zucco*, de Argos Teatro; *En el túnel un pájaro*, de la Compañía Hubert de Blanck; *De París, un caballero*, de Buendía; *Compás*, de Danza Contemporánea de Cuba; y *Shakespeare y sus máscaras*, del Ballet Nacional de Cuba. Entre los visitantes fueron destacados *Stringtime*, de Karin Schäfer Figuren Theatre (Austria); *Obertura*, de Batida (Dinamarca); y *¿Quién le teme a Tennessee Williams?* del colectivo esloveno Mladinsko. Como finalistas quedaron *Gulliver*, de Teatro El Puente, y *Tocororo*, de Danza Contemporánea de Cuba. La ceremonia de premiación se efectuó el 20 del propio mes en la sala del Museo de Bellas Artes. Participaron en la votación Ismael Albelo, Yana Elsa Brugal, Osvaldo Cano, Raquel Carrió, Tania Cordero, Alberto Curbelo, Amado del Pino, Norge Espinosa, Roberto Gacio, Eberto García Abreu, Yamina Gilbert, Nara Mansur, Vivian Martínez Tabares, Pedro Morales, Ada Oramas, Bárbara Rivero, Miguel Sánchez, Esther Suárez Durán, Omar Valiño y Liliam Vázquez.

Premio Juglar 2003 y Jornadas ContArte

El pasado 21 de diciembre se entregaron los Premios Juglar 2003 de narración oral en la sala Rubén Martínez Villena de la UNEAC. El jurado estuvo integrado por Pedro Valdés Piña, Santiago Montero y Mirtha Portillo. Participaron por vez primera las provincias de Las Tunas y Pinar del Río junto al habitual grupo de narradores de Ciudad de La Habana. El jurado en esta ocasión decidió entregar un reconocimiento por su labor multifacética en la narración oral a Verónica Hinojosa, de Las Tunas, y menciones a Yaky Saíz en unipersonal infantil, y a Marcelina Rodríguez en unipersonal para adultos de Pinar del Río. Los premios los recibieron en la categoría de unipersonal para niños Rosa Irene Pino, en unipersonal para adultos el premio fue compartido entre Luis Andrés Hill de Las Tunas y Silvia Tellería de la capital. El premio de espectáculo colectivo infantil fue para Beatriz Quintana y Ricardo Martínez, y el de espectáculo colectivo para adultos lo recibieron Elvia Pérez y Silvia Tellería. El Consejo Nacional de Casas de Cultura entregó el premio El Cuentero a Luis Andrés Hill. Desde enero se está convocando al concurso Juglar

2004 que tendrá como jurados a Rosa Irene Pino, Ángel Guilarte y Elvia Pérez.

El Centro Provincial de Teatro y Danza, la UNEAC y el proyecto ContArte convocan asimismo a las IV jornadas teóricas y prácticas de narración oral que se efectuarán en La Habana del 12 al 16 de mayo de 2004. Los trabajos se presentarán en forma de ponencia, taller o panel; en todos los casos se debe entregar una sinopsis del mismo al comité organizador. Se realizará un concurso con cuentos y espectáculos para competir por los premios ContArte y el Cuentocontigo.

Las solicitudes para participar en ambos casos deben realizarse a través de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC.

EVENTOS

¿Pensas ya en el humor?

Recién finalizado el XXX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano y con poca divulgación se efectuó, en el Centro de Prensa Internacional, el III Encuentro Teórico «¿Pensas ya en el humor?», convocado por el Centro Promotor del Humor. Este espacio, concebido para la reflexión y la consolidación de mecanismos, formas, objetivos éticos y estéticos de nuestro humor y, sobre todo, para aportar un andamiaje teórico a los que trabajan el género actualmente, ha devenido lugar de catarsis donde todos los presentes hablan con una misma voz.

Si el fin último de este evento es la praxis, si se trata de hacer de este un conversatorio utilitario, y sólo asisten los interesados, entre los que no se incluyen—real y paradójicamente— todos los humoristas, cabría cuestionarse la validez del mismo. Los que creen en el humor —y no somos pocos— se empeñan en defenderlo a toda costa. Este encuentro es esa llamada de atención necesaria para demostrar la presencia en nuestra realidad de un género de raigambre nacional y valía universal.

Diversas fueron las temáticas abordadas en las ponencias. Sustanciosos los debates. Entretenidos y bien realizados los materiales audiovisuales presentados.

Luego de las palabras de apertura de Iván Camejo, actual director del Centro del Humor, se abrió la sesión de tres días con Elizabeth Sarduy y su trabajo «El choteo, expresión de identidad». Continuó Fernando León Jacomino con «El bufo contemporáneo». Ambas exposiciones condicionaron las intervenciones de insustituible apoyo de esa reconocida investigadora y dramaturga que es Esther Suárez Durán.

Elizabeth hace una apropiación de la tesis de Mañach de que el choteo es consustancial al carácter del cubano y resultado de su experiencia colectiva. Como el cubano se caracteriza por poner todas las cosas en un mismo plano de confianza, el choteo constituye su esencia misma al ser un perfecto mecanismo desacralizador. Se pone al servicio del humor en tanto permite un cambio del equilibrio, una ruptura de los límites. Por eso

quienes lo utilizan deben cuestionarse la teatralidad y velar porque lo que hagan sí propicie la necesaria reflexión.

Con Jacomino recorrimos, a grandes pasos, la historia de nuestro teatro, en especial del bufo, y llegamos a una obra que constituye un punto de giro en nuestro humor escénico: *La divina moneda*. Esta puesta no es más, y quedó demostrado, que el resultado y la reasunción de una tradición. Es lo convencional recodificado.

Una vez más, y a propósito de esta historia, se alzó en defensa del humor de los años ochenta Jorge Alberto Piñero (JAPE). Década de esplendor en muchos sentidos, el humor que se hacía en estos años no lo era menos, pero lamentablemente, salvo algunos casos, casi es está prescindiendo de él. Sería en verdad muy saludable retomarlo, no como la manera única o mejor, sino como una variante otra, imprescindible para oxigenar la realidad humorística actual. A fin de cuentas es parte de nuestra tradición.

El matrimonio de Antonio Berazaín y María Eugenia Azcu, unidos ahora en el arte, se presentaron con sendas ponencias: «El humor en los epigramas de Jesús Orta Ruiz (El Indio Nabori)», donde ella reveló una faceta poco conocida del Indio, sus epigramas en décimas de corte social o costumbrista, incluso trabajos que presentó con seudónimos; y él —tecnología mediante— con «El humor en la trova: el extraño caso de Fernando Bécquer», donde analiza la singularidad de las canciones de este trovador y ve lo humorístico en su forma de expresión.

Carlos Fundora con «Tiro de gracia: una experiencia radioactiva», expuso lo vivido en este programa de radio que refleja varias facetas del humor, aspectos teóricos del mismo, entrevistas a personalidades, comentarios críticos, promoción de libros a presentar, nuevos programas que saldrán al aire.

Octavio Rodríguez (Churrusco) y su controvertida tesis «¿Amargura en el humor?» postulan que las situaciones risibles en la mayor parte de los casos provienen de sucesos amargos y quienes hacen humor son personalidades tristes o al menos complejas.

El toque científico que ya esperamos del profesor en neurofisiología Nivaldo Hernández y su trabajo de investigación «Humor en la salud y la enseñanza», quien ha partido de teorías y comprobado en la práctica los beneficios de la risa para la salud mental y física de todos los individuos.

De los materiales audiovisuales de la sesión vespertina *En carne ajena*, escrita y dirigida por JAPE, demostró que con pocos recursos materiales y sobrado talento y deseo se pueden lograr buenas obras cargadas de hilaridad. Una vez más *Helado tropical*, con guión de Otto Ortiz y dirección de Roberto Díaz. *Conversando con Ruth*, la hermana de Pablo de la Torriente Brau, quien con gran simpatía cuenta partes de la vida de este hombre extraordinario y excelente escritor que también llevó el humor a sus obras. Asimismo tuvimos el placer de ver varios noticieros ICAIC latinoame-

ricanos dirigidos por Santiago Álvarez y realizados por Francisco Puñal, memoria gráfica exclusiva que debemos preservar.

El colofón fue una mesa debate «El humor y la televisión cubana», donde participaron los miembros del ICRT, Magda González Grau y Daniel Díez, y humoristas del CPH.

Este asunto generaba grandes expectativas porque a juzgar por lo poco que ofrece la televisión se pudiera hablar perfectamente de una crisis –la tan socorrida tesis– del humor nacional cuando la realidad es otra. Y, sobre todo, porque los humoristas que han presentado sus proyectos en el ICRT o ya han realizado algún trabajo aquí, conocen de algo que en este foro también estuvo ausente y es la censura, esa cosa amorfa, abstracta, escuroidad, que nadie ve pero que se padece.

Usar la censura y crear a partir de ella y a pesar de ella misma es un verdadero reto.

Si se piden propuestas estéticas de excelencia –lo que no debe constituir una alarma, antes al contrario–, pues rétese a sí mismos, humoristas, y echen a volar la imaginación hasta lograr transformaciones alejadas de fórmulas, modelos o clichés. Y esto no es más que crear. Crear sin miedos, sin reservas y entonces el humor habrá cumplido su función básica de revisar la realidad, desarticulando lo establecido, someter a prueba a través de la risa, pero desde el rigor, con la dignidad y el talento necesarios. Hay que dialogar desde el arte, y esta puede ser la manera suprema de demostrar que el humor es un ejercicio inteligente, subversivo, cuestionador y un acto de libertad creativa absoluta.

¿Dónde han fallado muchas de las cosas presentadas? En la decisión de tratar de hacer reír *per se*. Los autores y actores tienen absoluto compromiso con ellos mismos, con lo que comunican y con el receptor. Por eso la elaboración de los personajes, las relaciones entre ellos, las situaciones que crean, las construcciones dramáticas, todo, absolutamente, debe estar en función de lo que se quiere decir.

Toda obra debe cumplirse primero a sí misma en el sentido de su significación y estructuración. Y no subestimar al público.

Como categoría estética universal, también hay conocimientos de las convenciones humorísticas, de los mecanismos. La actualización constante, el funcionar en cualquier época, en cualquier lugar, la imbricación de lo universal y lo local, es también un deber de los que hacen humor. Es lo que pedimos y lo que necesitamos. La coronación, el éxito se debe lograr con propuestas estéticas de incuestionable valía, si no se debe renunciar a los intentos.

Convencidos de que el humor es una manera de hacer arte merecedora de todo respeto y abogando porque se tome en serio y se le dé su justo lugar, es que se ha conformado este evento, que es hoy un espacio de intercambio lúcido, pleno, sin barreras, del que lamentablemente no ha quedado memoria.

Si los humoristas aprovechan al máximo sus experiencias habrá cumplido en parte su cometido. Si sus realizadores y promotores, sin desalentarse, siguen viendo en él los pasos cortos que hay que dar en pos de una meta mayor, se podrá renovar la confianza en el futuro de un movimiento de tanta fuerza. Si cada vez afloran propuestas humorísticas de mayor calidad, se enriquecerá aún más la cultura cubana, se beneficiará el arte y seremos mejores personas. (Fefi Quintana)

OBITUARIO

Adiós a Enrique Buenaventura

Murió este miércoles en Cali a los setenta y ocho años de edad quien puso el nombre del teatro colombiano en el panorama mundial de los años sesenta y setenta.

«En mis tiempos eso significaba Partido Comunista, ahora es pincho y cerveza», dijo el maestro señalando el aviso de un restaurante en el que sólo se veía PC y soltó una carcajada mientras se rascaba la cabeza rosada con el índice derecho. Estar a su lado era disfrutar del humor inteligente y de las anécdotas del marinero que un buen día decidió anclar para dedicarse a un oficio por medio del cual le dio gloria al arte nacional: el teatro.

Todo en la vida de Enrique Buenaventura fue explosivo, desde su alumbramiento en la casa solariega de Cali, en 1925, cuando su madre, Julia Emma Alder corrió embarazada y convertida en una antorcha humana al estallar la fábrica de pintura que tenían en el sótano, pasando por sus obras que siempre criticaron el establecimiento y defendieron las raíces indígenas y la esencia americana, hasta su despedida el pasado 31 de diciembre, a causa de una apendicitis que se le convirtió en peritonitis y lo tuvo casi tres meses en cuidados intensivos. «Cuando apagaron la casa, sacaron a mi mamá y nació Enrique, de seis meses y medio», dijo su hermana Luz, una de las mayores, sobre su llegada al mundo.

Varios pechos alimentaron al pequeño pues las lesiones de su madre eran delicadas. La abuela Ernestina y la tía solterona, Betulia, se encargaron del cuidado del muchachito y de la búsqueda de las madres de leche: «En ese tiempo no existían los biberones. Él era tan pequeño que cabía en el bolsillo del abrigo del tío Manuel María», contó hace años Nicolás, otro de los hermanos mayores. Enrique volvió a la casa paterna a los ocho años.

Los primeros actos. Desde su primer año lo vestían de cura y lo llevaban a la iglesia de San Francisco. A los seis años, el futuro artista era capaz de hacer una misa perfecta: «Las tías invitaban a las vecinas y todas comulgaban. Ellas creían, a fondo, que la hostia estaba consagrada», agregó Nicolás.

Ese catolicismo ferviente se encontró con el protestantismo fanático de su padre. Todo eso le dio bases al proceso artístico que seguiría después, ya que en sus montajes siempre predominó la simbiosis religiosa y mística que vivió.

Ernestina, la abuela casada con un alemán, le enseñó en las tardes de aburrimiento a recitar y a hacer teatro. Lo aprendió tan bien que cuando lo regañaban respondía en verso y dejaba a todos callados. «Éramos diez, y vivíamos en pura risa y en puro chiste. Y todo por Enrique», afirmó Luz.

El maestro era un imitador nato que convenía a las tías de desvestir los santos con tal de apelar a sus amigos actores con el vestuario necesario. De su padre, Cornelio, aprendió el oficio de la mentira y la fábula; algo que entrenaba en el «Recreo de la Casa», como llamaban a las tertulias que organizaban en familia.

La química y las matemáticas casi le impiden graduarse del Santa Librada; pero nuevamente su trabajo cultural lo salvó. Por entonces ya era profesor de literatura en un colegio privado e hizo un escrito que enfureció a su papá: «Debí escribir *Mi amigo el oficio* y no *Mi amigo el ocio*», dijo don Cornelio. «Pero para él, el ocio era un espacio que le permitía pensar y empezar a meterse en las historias que luego pondría en escena», afirmó Nicolás.

Por entonces, Buenaventura se enroló en el circo de Andrés Crovo y su Teatro Carpa, y conoció al fallecido actor Luis Chiape, con el que transitó el mundo mágico de la radio.

Periodismo y teatro. En los cuarenta, cuando llegó a la Universidad Nacional de Bogotá para estudiar arquitectura, decidió matricularse en filosofía y pintura. En 1950, después de un viaje por el Chocó, donde comenzó a escribir desafortunadamente, volvió a Cali y trabajó en el Diario del Pacífico.

Francisco Petrone, el argentino que trajo *La muerte de un agente viajero*, lo deslumbró con su puesta escénica y lo que le dijo en una entrevista. Enrique abandonó el trabajo y se volvió actor del gaucho. Pero al poco tiempo, con la disolución de la compañía teatral, en Venezuela, el artista inició uno de sus períodos más importantes: el de marinero por el Caribe.

En Trinidad se enamoró de una maestra, a la que después de un tiempo dejó, se embarcó y empezó a recopilar historias de océano: «Tenía veintiséis años y lo único claro era que no quería ser pintor ni filósofo, ni periodista», dijo alguna vez. En esos avatares terminó trabajando en el barco de un contrabandista: «Nunca aprendí, me hubiera gustado, pues eso da más plata que el teatro», también contó con sorna.

Se quedó un tiempo en Brasil, asumió el teatro en serio y a la par fue ayudante de cocina, pintor de paredes, ilustrador de revistas y escritor de cuentos. Conoció las obras de Bertolt Brecht (*Madre Coraje, La ópera de los tres centavos*) y ya no pudo separarse de él. Su curiosidad lo llevó a investigar la santería y a consagrarse a Oshún. En 1955, con la creación de la Escuela Departamental de Teatro de Cali, lo invitaron a ser profesor.

Un año después, en París, obtuvo su éxito más resonante con la puesta de su

adaptación de la obra de Tomás Carrasquilla, *A la diestra de Dios padre*, su clásico más importante. Luego, en 1967, cuando lo botaron de la escuela por el montaje que Santiago García hizo de *La trampa* (escrita por Enrique) y donde criticaba al dictador Ubico, de Guatemala –algo que en Colombia se leyó como un alusión a las Fuerzas Armadas–, Buenaventura se independizó. Es en ese momento, cuando cambió el nombre del grupo Teatro Escuela de Cali por el de Teatro Experimental de Cali (TEC), fue a Nancy, Francia, en 1971, con *Soldados* y *El fantoche lusitano*. El nombre de Buenaventura empezó a ser citado por los teatristas de todo el mundo por esa manera de montar llamada «creación colectiva», en la que la obra nacía de las improvisaciones en escena. Vicky Hernández, Helios y Aida Fernández, Jorge Herrera, Yolanda García, Humberto Arango y Fanny Mikey fueron algunos de sus alumnos y miembros de su grupo.

En los últimos tiempos, sin dejar de escribir y de la mano de Jacqueline Vidal, una francesa de la que se enamoró perdidamente, y con la que tuvo a Nicolás (el hijo cuentero), el siempre coqueto Enrique capoteó la constante crisis económica de su grupo y los achaques de su salud.

En la sede del grupo, en el centro de Cali, que ahora sin duda es monumento del Teatro Colombiano, al mediodía siempre se reunió con sus actores a almorzar, al estilo de los verdaderos grupos tradicionales.

«Cuando uno tiene cancha es un peligro, porque los laureles son terribles si uno se sienta en ellos. Estoy trabajando ahora en cuatro piezas al mismo tiempo y rápido, porque son póstumas», dijo en una de sus últimas charlas.

Los dientes de la guerra fue lo último que escribió, sobre la historia del conflicto armado en el país. Y en los días recientes, cuando seguía luchando por sobrevivir, Jacqueline lo alentaba preparando la celebración de sus cincuenta años como formador de artistas. Mientras tanto, en Cali se echaba a rodar la idea de ponerle Teatro Municipal Enrique Buenaventura a la sala más grande de la ciudad. La columna que durante varios años tuvo en el periódico *El País* fue llenada desde su reclusión en la clínica con sus poemas, escogidos por su cómplice de vida.

El árbol de mangos que hay en el patio del TEC es ahora el lugar donde reposarán sus cenizas. En su casa azul, frente a la ventana que da al portal del teatro, sobre el caballete

quedó la pintura inconclusa de una pareja de cabezas y con los pelos alborotados: «Son los niños malabaristas de los semáforos», contó Jacqueline.

En la sala, en la que todavía retumban sus carcajadas y en la que se veló durante dos días su cuerpo, se le hicieron conciertos y se leyeron poesías, lo que más se extrañará son sus conversaciones con el público después de cada presentación. En el centro del escenario quedará su imagen sobre la silla negra, la del hombre bonachón de guayaberas azules. El que jamás dejó de escribir con pluma, el que siempre respondió al saludo con «La vida es muy dura» y que al final decía: ¡Adiós mi querido, my dear! (Diego Giraldo. Tomado de *El Tiempo*, 2 de enero de 2004)

Teatro de las Estaciones en Charleville-Mezières 2003

Desde que en 1967 Los Pequeños Comediantes de Chiffons en Charleville-Mezières, Francia, decidieran abrir su festival de títeres al mundo, la fiesta no ha parado en la ciudad del poeta Arthur Rimbaud. Cada tres años, títeres renombrados y desconocidos llegan desde los cinco continentes en busca del jolgorio que se instala en la apacible villa de la región del champán. Todo se llena de muñecos: jardines, plazas, calles, establecimientos comerciales, edificios, como un teatro gigante que funciona mañana, tarde y noche.

Colmados de expectativas llegaron los artistas del Teatro de Las Estaciones de Matanzas a la decimotercera edición del importante festival mundial, celebrado del 19 al 28 de septiembre del presente año. El tema central del evento fue la francofonía y por ello compañías de Canadá, Bélgica, Suiza, Argelia, Mali, Togo, Burkina Faso y Guadalupe, cuyas lenguas poseen raíces en el idioma francés, tuvieron espacios destacados. Los países no francófonos invitados representaron sus espectáculos en francés o se inspiraron para sus montajes en la obra de escritores o compositores galos. Al influjo de Rimbaud, Víctor Hugo, George Sand, Molière y Perrault, se unieron las imágenes de Homero, Dickens, Andersen y Kafka, como ejemplo de que los títeres, si se lo proponen, todo lo pueden. Teatros de Austria, Italia, España, Grecia, Portugal, Inglaterra, Alemania, Rusia, Eslovenia, República Checa, Luxemburgo, India, Palestina, Israel, Marruecos, Benin, Argentina, Ecuador, Brasil, Estados Unidos y Cuba se

adueñaron de los treinta y cinco espacios de representación, improvisados en los sitios más increíbles, y hay que decir que el festival cuidó detalladamente las condiciones en cuanto al equipamiento tecnológico. Si algo marcó a Charleville en 2003 fue su concentrada programación oficial: aunque el número de funciones sobrepasó las cuatrocientas, otras veces ha sido mayor, con los consabidos problemas para el comité organizador.

Algunos definieron esta edición como demasiado tranquila, otros buscaron infructuosamente en las historias de Polichinela, Don Juan, Frankenstein, Simbad, en las partituras de Mozart, Schubert y Debussy, la emoción, el milagro... La búsqueda será perenne, el mundo ha cambiado, los festivales también. Títeres ligados a internet, a la terapia, los libros, la narración oral, a exposiciones, coloquios y seminarios, fueron las delicias de teóricos y curiosos. Quiero recordar la maravillosa retrospectiva del Teatro Taptoe de Bélgica, por sus treinta y cinco años. La muestra de figuras y máscaras en la piel de los italianos Otello Sarzi y Francesco de Marchi y la de otro colega, Mauro Foli y su expo fotográfica con rostros de marionetistas de todo el mundo, entre un total de catorce exposiciones.

Espectáculos como *Milagro en Milán*, del siempre asombroso Gioco Vita, mostraron la utilización de luces y sombras sobre materiales sintéticos y una historia inspirada en la película de Cesare Zavattini y Vittorio de Sica, ahora revisitada por el joven maestro Fabricio Montechi. La puesta del Drolastic Industry ofreció la visión de jóvenes títeres sobre el humor y la muerte. Otro francés, el prestigioso Philippe Genty, presentó su última producción, *Línea de fuga*, con su ya reconocida y personal estética.

Los cubanos exhibimos nuestra visión del ballet para muñecos de Debussy *La caja de los juguetes* de «colores encendidos y acción trepidante». Las dos funciones a lleno total y un público atento a todos los sucesos. Seguro que volveremos a Charleville, a su fiesta elitesca y popular, con toda la presión de quien camina sobre brazos de fuego y se juega la vida en ese instante mágico de la presentación. Volveremos a una ciudad no tan famosa y turística como París, pero que bien vale una misa: hecha con luz negra, con hilos o con marotes agitados al viento, en movimiento efímero, fantástico, infinito. (Rubén Darío Salazar)

Desde San Ignacio 166

Con la especial acogida del Hotel Santa Isabel, en la Plaza de Armas de La Habana, el día 19 del pasado diciembre pusimos en circulación la entrega 3/03 de *tablas*, dedicada a la XI edición del Festival de Teatro de La Habana y a los aniversarios cerrados de los grupos Escambray, Pálpito y Estudio Teatral de Santa Clara. Amigos y personalidades de las artes escénicas cubanas despidieron el año junto a la revista en la tarde de este viernes, cuando se dieron a conocer los resultados del Premio Anual de Crítica y Gráfica, que informamos a nuestros lectores en la página 40 de este número.

Ya diciembre se había iniciado arduo para nuestra publicación, que organizó el VI Encuentro Teatro y Nación, donde participaron, junto a los maestros cubanos, Eugenio Barba, Julia Varley y Miguel Rubio. Las ponencias e intervenciones de

dicho evento serán publicadas en próximas entregas de *tablas*.

Llega el 2004 y las Jornadas Villanueva nos sorprenden, desde San Ignacio 166, en plena efervescencia. En el Sábado del Libro del 17 de enero es presentado el volumen *Teatro cubano actual*, por el destacado autor Gerardo Fullea León, quien fuera miembro del jurado que en 2002 seleccionara las piezas ahora recogidas bajo este título como finalistas del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera.

Reflexiones en voz alta*

José Milán

ME PIDIERON QUE HABLARA ALGO SOBRE LA Dramaturgia. Como soy un hombre de la práctica teatral y no un teórico, he decidido hacer algunas reflexiones en voz alta. Por ejemplo, cuando comencé a transitar por el vertiginoso mundo del teatro, Dramaturgia era el resultado o bien del análisis o del conjunto de textos teatrales que forman un todo. El Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional se convirtió en una escuela formadora de Dramaturgos, que iba más allá del calificativo de autor. Autor es el que escribe o realiza algo. Dramaturgo es el que estructura u organiza algo conscientemente, basándose en las leyes dramaturgias. Durante mucho tiempo Gloria Parrado luchaba por hacernos entender que aquella persona que realizaba el análisis junto al director artístico y orientaba la puesta en escena era un Dramatista. Término este que por alguna razón está en desuso. Hacer la Dramaturgia era un fenómeno inherente sólo al Dramatista, al Director y a los integrantes de una puesta en escena, pero, por decirlo de alguna forma, pasivamente. Se trataba sólo de comprender.

Hoy en día el término Dramaturgia demanda acción. Se ha complejizado. Pero en esta reflexión vuelvo al principio: Dramaturgia, en tanto obra, era un objetivo por el cual luchar en los primeros años. Crear una Dramaturgia Nacional. A lo largo de estas cinco décadas podría definirlo así: los momentos cumbres, los eufóricos sesenta, y los esperanzadores ochenta. Los puntos más altos de nuestra Dramaturgia. El porqué debería ser motivo de estudio. Porque no se ha dejado de escribir ni en los decepcionantes setenta, ni en los noventa.

El fenómeno de los dramaturgos devenidos Directores y las graduaciones de las escuelas de arte nos llevan a reconsiderar el término Dramaturgia más allá del texto como tal. Aparece como un fenómeno recién estrenado la Dramaturgia del Director o de la puesta en escena, la Dramaturgia del Actor y yo agregaría a esta lista la Dramaturgia del Crítico y la Dramaturgia del Espectador. De la Dramaturgia del Crítico prefiero no hablar y de la del Actor, pienso que es válida en tanto es inducida por la estructuración, la organización y los objetivos de la puesta, el Director y el Dramatista o Asesor. Claro que Stanislavski al referirse a este trabajo en solitario del actor, utiliza otras expresiones. No la veo independiente de estos factores, porque aun tratándose de una creación colectiva, si no hay una orientación definida por alguien, constituiría una anarquía total. Creo que aunque parezca un término jocoso, la Dramaturgia que más practicamos en el teatro actual es la Necrófaga. Quizás porque los Dramaturgos vivos hacen el trabajo más difícil. Me he sorprendido infinidad de veces diciendo: «Así lo hubiera querido Brecht, esto es lo que Brecht quería decir». Parecería el resultado de interminables sesiones espirituales para comunicarme con él y en alemán. ¿Qué pensar si se tratara de Sófocles, de Ibsen, de Maeterlinck?

En este punto reflexiono nuevamente: la Dramaturgia es mía y he utilizado al Dramaturgo como punto de partida. Creo que cuando este momento llegue me será más fácil comunicarme con Antón Arrufat.

Si pienso como Dramaturgo, la idea resulta aterradora. Pero quizás esa sea la forma de garantizarle supervivencia en un texto teatral en el futuro. No voy a pensar que es el castigo que merecemos los que transitamos por este arte eminentemente colectivo. Por ejemplo, Fabelo



toma un pincel, desarrolla una o varias ideas, les da color y forma y nos presenta el resultado. Quizás lo que yo veo en el cuadro no es lo que él intentó comunicar, pero su cuadro continuará viviendo y comunicando a las futuras generaciones. Pero si él me dejara expresarme junto con él, pincel en mano, con mi estilo y mis ideas... ¿Cómo sería ese cuadro? Porque es sabido que en los murales colectivos todo el mundo conserva en su fragmento, su estilo, su color y sus ideas. Por cierto, Fabelo llama a sus cuadros Pequeño Teatro y yo a mi Grupo también, pero intuyo que por diferentes razones.

Vuelvo a reflexionar, no estoy en contra de que el Director asuma un texto para recrearlo, recontextualizarlo. En definitiva yo hago lo mismo.

Y aun después de estas reflexiones se acerca un espectador y me dice: «Yo hubiera preferido un vestuario más lujoso» o «A mí me hubiera gustado que no muriera al final». Y este es el terrible momento en que la Dramaturgia del Espectador comienza a funcionar.

Y entonces qué decir de la Dramaturgia. Pienso que la Dramaturgia está ahí con sus propias reglas, como las llama Pavis. Yo preferiría decir, con sus propias leyes. Pero claro, las leyes se han hecho para ser violadas.

* Palabras leídas en el panel dedicado a la dramaturgia, como parte de los encuentros teóricos del XI Festival Internacional de Teatro de La Habana, en la Fundación Ludwig de Cuba.

