

rogénea de tan diferentes elementos, podría dar la impresión de un caos. Sin embargo han sido integrados por el director de un modo verdaderamente magistral.

Zeman está muy encariñado y recuerda con felicidad sus lecturas infantiles. Su mérito es el haber sabido recrearlas con tal acierto que logra sugerir en el espectador adulto esa nostálgica sensa-

ción evocativa que muy contadas veces se alcanza.

El humor que impera en el film es excelente. En ningún momento las fanfarronadas y extravagancias del barón son ridículas sino en todo caso quijotescas.

Los intérpretes, muy capaces, comprendieron perfectamente la singular naturaleza de sus personajes logrando darlos con suma naturalidad. ♦

galileo galilei

• LUIS ANGEL AUBELLE

GALILEO GALILEI (Leben des Galilei).

— Drama en quince cuadros, dividido en tres actos de Bertolt Brecht. — Música de Hans Eisler. — Traducción de Arnaldo Fischer, revisada por Marcos Leibovich. — Intérpretes: Onofre Lovero, Claudio Couso, Elbio Nessier, Gloria García, Osvaldo Tesser, Alberto De Salvio, Alfredo Picorso, Martín Romain, Naúm Krass y elenco. — Dirección: Onofre Lovero y Carlos L. Serrano. — Escenografía: Gastón Breyer. — Dirección Musical: Adolfo Reisin. — Teatro de los Independientes.

BERTOLT BRECHT nació en Ausburgo, Alemania, en 1898. Estudió entre otras muchas cosas: psicología y medicina, ya que todas las ramas del saber le atrajeron. Alrededor de los veinte años comienza a publicar. Su primer triunfo importante, lo obtiene con "Tambores en la noche", en 1922, lo que le

vale ganar el premio Kleist. Le suceden obras como "La Madre", excelente adaptación teatral de la novela de Gorki; "Galileo Galilei", estrenada en 1947 por el desaparecido Charles Laughton; "La condena de Lúculus" y "La ópera de dos centavos", magnífica sátira teatral que se mantiene dirigida por el propio Brecht, cinco años consecutivos en la escena de Berlín (1928-1933).

Ante el avance del hitlerismo, abandona Alemania en 1933. Llega a Estados Unidos y en 1940 escribe su obra épica más importante: "Los Hijos de Madre Coraje". Durante toda la guerra vivió en Hollywood, acompañado por su esposa, la actriz Helen Weigel, y sus dos hijos, ocupándose de redactar guiones cinematográficos y recolectar fondos para la resistencia alemana.

Terminada la guerra, se radica en el Berlín Oriental, donde funda el "Berliner Ensemble", con un elenco de doscientas cuarenta personas. Fallece en 1956 en Berlín.

No es fácil analizar serenamente la figura y la obra de Bertolt Brecht. El hecho que desde muy joven abrazase la militancia comunista, hace que de acuerdo a la orientación de los críticos, su trabajo se transforme o bien en algo mediocre o bien en algo trascendente. Al equidistar de ambas posiciones, llegamos a una conclusión, el estilo "brechtiano"

teatro

podrá gustar o no, pero es evidente, que nos hallamos ante una de las figuras cruciales de la dramaturgia contemporánea.

Cuando Brecht abraza el comunismo, su patria, Alemania, vive una crisis política y económica, que llevará al advenimiento del nazismo en 1933. Para Brecht, como para tantos otros intelectuales jóvenes, el partido comunista ofrece una alternativa en ese mundo convulsionado. De estos primeros tiempos de militancia, datan también los primeros escritos de Brecht, como crítico teatral en el "Der Volkswille" ("El Pueblo").

En cuanto a su posterior itinerario en el terreno ideológico, no siempre fue un ortodoxo. Sus primeros trabajos, como "Baal" y "En la jungla de las ciudades", son más bien anarquistas. Su marxismo está algo influenciado por las tendencias de los "dadaístas" de Tristán Tzará, con algunos de los cuales se relaciona. En "La Opera de dos Centavos", apunta a una crítica mordaz contra la burguesía, pero no podría decirse, que su tesis sea comunizante; en realidad Brecht, recrea el viejo tema de John Gay: "Beggar's Opera" de 1700. En cuanto a sus piezas objetivamente antinazis, que escribe en el destierro como: "Terror y miseria del III Reich", "Los fusiles de la Señora Carrar", etc., tampoco puede atribuírseles un mensaje concretamente comunista.

Con respecto a piezas como: "Santa Juana de los mataderos" o "Grandeza y decadencia de Mahagonny", sus críticas a la sociedad norteamericana, no difieren fundamentalmente de otros escritores americanos, como Clifford Odets en "Despierta y Canta", "Esperando al zurdo" o "El gran cuchillo". De ideología más definida son su adaptación de "La madre" de Gorki; "El que dice sí. El que dice no" y fundamentalmente "La decisión".

El medio de expresión de Brecht es el teatro, y es desde este punto de vista, en que hay que analizarlo. No cabe duda que era un auténtico hombre de teatro. Su obra no se redujo a escribir dramas, sino que fue completada con la dirección,

la escenografía y la actuación; prácticamente no ignoró ninguno de los métiers teatrales por humildes que fuesen. Su actuación como director es fundamental, porque obraba en él como un catalizador. Más de una vez, en el curso de los ensayos, modificó situaciones y parlamentos, para hacerlos más fieles a su ideal escénico. En Brecht, se da casi como en ningún otro, las palabras de Jacques Copeau, respecto a que una obra teatral, "lo es en tanto es representada".

Entre los maestros de este dramaturgo encontramos personalidades como Max Reinhardt y Piscator, dos renovadores. Muchos de los elementos introducidos por estos directores, son la plataforma sobre la que Brecht elaborará su idea del "teatro épico".

Brecht llama a su teatro épico, a diferencia del teatro anterior, al cual denomina "aristotélico". En su teoría, el espectáculo debe ser narrativo, para permitir al espectador conservar su lugar de observador crítico. En el teatro "aristotélico", Brecht entiende, que el juicio crítico es reemplazado por el clima emocional, que obliga al espectador a una catarsis, de la cual no siempre sale bien parado. Ese tipo de espectáculo, es, para él, un "opio" que aletarga al hombre, obligándolo al conformismo. Naturalmente, su espectáculo "épico", desemboca en la solución marxista.

A esta idea "épica", Brecht la denomina: "Verfremdung" ("distanciamiento" o "ajenamiento"). Se trata de poner entre el espectador y el drama una barrera, determinada por el espacio y el tiempo. Esta barrera obra como un telón de frialdad, que permite observar el pasado desde una realidad actual.

La "Verfremdung", se concreta a través de estos procedimientos técnicos: luz plenamente sobre la escena (si es posible, que se vean los focos). Exageración en la caracterización de los personajes (maquillajes casi expresionistas o de colores contrastados, máscaras), además narradores, proyección o aparición de carteles explicativos, etc. Estos elementos se en-

cuentran muy emparentados, sino totalmente, con el teatro "Nō" japonés y el teatro chino. La identidad es evidente en "El buen alma de Set-Chuan", "El que dice sí. El que dice no" y también, pese al ambiente eslavo, en "El círculo de tiza caucásico".

Los actores que intervienen en este tipo de trabajo, no deben identificarse con el personaje, por eso en descripciones de los ensayos del "Berliner Ensemble", se lee, cómo el director hace hablar a sus actores en tercera persona o en pasado, repetir en voz alta sus observaciones y hasta rotar los papeles. Por otra parte en ningún momento el personaje ignora su carácter de representante y la presencia del público, por eso son frecuentes las presentaciones y las explicaciones hechas por un protagonista, al margen de la acción propiamente dicha.

Lógicamente la actitud de Brecht, pese a su extraordinaria personalidad, no escapa a contrasentidos. Su idea del "teatro aristotélico" es algo simple. Hay una gran cantidad de elementos que sería necesario analizar. Pese a su profundo desprecio por la tragedia clásica y el teatro isabelino, encontramos indicios como "los coros", que son propios del teatro de otra época: la griega. Además en muchas de sus obras hay un cierto parecido con ciertas piezas de Thornton Wilder, "Nuestro pueblo", por ejemplo.

Claro que todas estas críticas, tendrían un justificativo: Brecht no abomina del teatro aristotélico, tanto en el terreno técnico, sino en el de proyección social. Ese teatro no hizo felices a los hombres, sino que los volvió conformistas con su propia frustración.

Con todo, en la personalidad y fundamentalmente a través de su obra, Brecht se nos presenta como un hombre dividido: ser humano por un lado, militante por el otro.

Es lo que solemos achacar, creo que con razón, a los católicos, y en general a la Iglesia de otros tiempos. Tal vez en el comunismo haya ocurrido algo similar; no olvidemos que, pese a sus divergen-

cias, Iglesia y Marxismo tienen casi un ideal social común.

En más de una oportunidad Brecht debió limitar su vuelo creador, frente a la presión del partido. Además su obra no siempre fue unánimemente aplaudida. A raíz del "Proceso de Lucullus", tuvo problemas y debió imponer correcciones, que no siempre fueron de su agrado. El analizar este problema, nos llevaría a buscar una solución ante una de tantas antinomias que tiene el mundo: ¿Qué es más importante para un hombre, su libre creación o el compromiso con una causa?

En "Galileo Galilei", la obra que nos ocupa, el problema se plantea muy concretamente. Galileo, un hombre sabio y poderoso, un coloso renacentista, una figura que parece urdida por Miguel Ángel para el techo de la Sixtina, personifica la revolución cósmica. Sus teorías, producto de largas observaciones, abren las puertas de la libre especulación racional. Sin embargo, ante él se cierran las fuerzas de la fe ciega. Una fe que pareciera estar tan solo fundamentada en siete esferas de cristal, que forman la concepción aristotélica del universo. Galileo tiene la razón de su parte, hasta los más eminentes sabios católicos, lo reconocen, pero es humano y tiene miedo. Un miedo que no es un elemento solitario, el autor se encarga de crear paralelamente a la imagen del sabio, la del sensual, la del pusilánime, la del codicioso, etc. Esta segunda personalidad, es la que lo hace abdicar, y renegar de sus teorías. Galileo es el "antihéroe", la ambigüedad humana. Su posición al finalizar la obra, no nos parece envidiable; por un lado sus detractores lo confinan: aún sospechan de él. Humanamente está viejo y senil. Por otro lado, sus discípulos lo repudian por su falta de entereza. Pero el autor, le da una última oportunidad, en la figura de su primer discípulo: Andrea. Un Andrea que al comenzar la pieza es un niño, al cual Galileo se esfuerza por explicar con medios simples (una manzana, etc.) sus teorías del universo. Re-

presenta, de alguna manera, la proyección más pura del sabio. Al finalizar el drama, Andrea vuelve a ver al maestro en su destierro, está descorazonado y a punto de partir al extranjero. En este diálogo, Galileo le devuelve la fe, no ha renunciado, aún lucha; le entrega su Manuscrito e inclusive hace consideraciones sobre la ética del sabio con respecto al mundo. La necesidad de que la ciencia contribuya al bien de la comunidad, no a su destrucción.

Posiblemente entre creatura y creador haya mucho de común. Ningún hombre escapa a los dictados más íntimos de su espíritu, tampoco Bertolt Brecht.

Hemos dicho que el teatro de Brecht era definido por él mismo como "épico". Que en su técnica, entraba el deseo de hacer al espectador analista frío del proceso escénico. Pero como en otras obras de este carácter, uno no puede menos que sentirse contrariado, al ver que lo "épico" no es lo histórico. Siempre, y casi es natural que así sea, la historia es tergiversada con respecto a un fin último. No es una crítica, pero, para que un espectador haga un juicio objetivo, ¿no sería más propio que todos los personajes tuviesen una oportunidad? Inconscientemente pensamos en el espectáculo que Jean Vilar, da en París, su teatro "documental": "El caso Oppenheimer". ¿Cómo será ese documento? ¿Cómo casi todos los documentales donde el corte histórico se disuelve en el montaje ideológico?

En el programa de la obra, las autoridades del Teatro de "Los Independientes", dicen que "Galileo Galilei" y su representación "es un acto de afirmación". Del tercer punto de este manifiesto extractamos: "Esas espectáculo es un homenaje que los "Independientes", acompañados por hombres y mujeres que respondieron a su llamado, rinden al gran Galileo, recordando con él, en un tiempo todavía difícil para la libertad de pensamiento, que la victoria de la razón sólo puede ser la victoria de los que razonan...". ¿Qué diría Brecht de esto?

Llevar a la escena una obra de esta magnitud, no es un trabajo fácil. Por eso antes de hacer una consideración sobre el espectáculo en sí mismo, es necesario felicitar a autoridades, directores e intérpretes por el trabajo realizado. Es todo un esfuerzo. Contra este esfuerzo conspiran en primer lugar: la extensión de la pieza, que creemos podría haber sido acortada; las dimensiones de la sala, muy pequeña, sobre todo si se tienen en cuenta los meses de un verano como el nuestro, y finalmente el que la gran cantidad de personajes obliga a un elenco enorme, generalmente con una gran desigualdad interpretativa.

La actuación de Onofre Lobero, es buena y extenuante. Su figura se va afirmando progresivamente, hasta darnos en la escena final un Galileo notable. El resto del elenco, salvo algunas actuaciones como la de Osvaldo Tesser, es bajo. Tal vez habría que agregar que la brevedad de los papeles impide a los actores seguir un proceso de ambientación.

La Dirección de Carlos L. Serrano y del propio Lobero es buena, con el atenuante de tener que trabajar en un escenario de escasas posibilidades. Algunos momentos, como por ejemplo los movimientos farsescos de los monjes que se burlan de Galileo, en las puertas del palacio, son realmente logrados.

Muy funcional la escenografía de Gastón Breyer. Una mención especial merecen las interpretaciones musicales, bajo la dirección de Adolfo Reisin.

Algunos detalles de coordinación conspiran contra el normal desenvolvimiento de la obra, por ejemplo: la proyección de los diapositivos con los títulos que a veces repitieron un mismo texto, o simplemente no aparecieron, otras, la falta de simultaneidad entre la música y comienzo de los cuadros.

Pero, una vez más, y pasando por alto deficiencias y fundamentalmente valorando los aciertos y el esfuerzo, el espectáculo nos parece positivo, sobre todo considerando el espíritu de proyección cultural de "Los Independientes". ♦