

MARIA GUERRERO: «EL CIRCULO DE TIZA CAUCASIANO», DE BERTOLT BRECHT

Teatro María Guerrero: «El círculo de tiza caucasiano», de Bertolt Brecht. Versión de Pedro Laín Entralgo. Actores: María Fernando D'Ocón, José Bódalo, Paco Hernández, Gabriel Llopart, Félix Navarro, Ana María Ventura, Luis Zorita, Joaquín Molina, Tito Ibarzábal, Enrique Navarro... (Hay setenta y nueve personajes y algunos actores representan varios.) Dirección musical y adaptación: Pedro Luis Domingo. Música de Paul Dassau. Decorados de Burmann. Dirección: José Luis Alonso.

Los textos acerca de Bertolt Brecht son innumerables, como las arenas del desierto o los mártires de Zaragoza. Sin embargo, cuando en la segunda parte veía la actuación salomónica del juez Azdak (José Bódalo) pensaba en un libro que aparentemente nada tiene que ver con Bertolt Brecht. Me refiero a la «Teoría y realidad del otro», cuyo autor es precisamente Laín Entralgo, traductor de «El círculo de tiza». El juez Azdak hace justicia al «otro» mediante sentencias paradójicas. De este modo, el «otro» deja de ser un instrumento del «yo». En esencia, éste es el teatro de Brecht.

Este autor escribe para el pueblo y con el pueblo. Todo en él es sencillo y lineal. Los malos son los malos, y los buenos son los buenos. No hay posibilidad de confusión. Por si esto fuera poco, los malos llevan máscara. Se trata de un signo típico del teatro de Brecht. ¿Qué quiere decir la máscara brechtiana? Bajo ella, el malo se ve obligado a adoptar una «pose», una actitud exagerada, de manera que sus afecciones malévolas son captadas únicamente como símbolos sociales. Ese símbolo social, a nivel de la experiencia colectiva presentada por Brecht, sustituye la realidad sensible por una invocación. La máscara no es la maldad, sugiere la maldad. (Primer aspecto didáctico del teatro de Brecht.) Esto nos pone en contacto con el concepto brechtiano de distanciamiento. Y eso, ¿qué es? Dice Diderot, sobre poco más o menos: el comediante no debe sentir las pasiones que representa. Así, pues, el actor de Brecht «re lata» la pasión. A Brecht no le interesan las conductas, las existencias particulares, sino el sentido de la vida y de la historia. El juego del actor no debe suscitar ninguna adhesión emocional, no debe crear ningún campo hipnótico, pues el fin es que los públicos se mantengan alejados de la escena, y juzguen. Este es el célebre «efecto de distanciamiento». Todo lo que le pasa a un personaje de Brecht no es personal, es histórico. De esta idea del distanciamiento (en la que tanto juegan la música, las canciones, los bailes) pasamos al ideal épico brechtiano. ¿Cuál es el motivo de esta épica? La libertad, antes que la eternidad. Así, pues, en el teatro de Brecht no hay grandes pasiones, no existe la delectación interior, al estilo, diríamos, de Proust; y, sobre todo, la idea del destino está borrada por completo. (La constante intervención del destino acostumbra al hombre al espíritu servil, dice Lessing.) La épica brechtiana es la gran marcha de la historia. Es la historia (la estructura de la pieza) la que mueve al personaje, y no al revés, según indica certeramente Jacques Desuché.

¿Cómo y dónde situar el teatro de Brecht, tan absolutamente al margen de las corrientes europeas que van de Strindberg a Beckett? El teatro inglés, como el francés y el español, nace de los autores y aun de los autores-actores, mientras que el teatro alemán encuentra su origen en posiciones agudamente críticas, como las de Lessing y Schiller. Esas posiciones culminan con Brecht. ¿Cuál es la nota esencial de esas posiciones? La clase antes que la nación. Entonces, el teatro de Brecht no es nacional, sino de clase y, por el impulso de su

genio, universal. Y al decir «universal», quiero decir que no es un teatro de propaganda clasista.

José Luis Alonso, cuya sensibilidad no me cansaré de alabar, ha montado «El círculo de tiza caucasiano», manteniendo en esencia los «dogmas» brechtianos. Incluso la gama de grises de los figurines, y los ámbitos blancos y esquemáticos de los decorados son puro Brecht, como la música sincopada de Paul Dassau (que la compuso para esta pieza) y hasta la utilización del escenario giratorio en la épica marcha de Grucha a través de las montañas. Toda la teoría del «gestus», con sus numerosos matices expositivos y distanciadores está perfectamente matizada, aunque yo encuentro que los coraceros caen en actitudes circenses que no se corresponden con el humor brechtiano. La escena del riachuelo entre Grucha (María Fernando D'Ocón) y Simón (Paco Hernández) nos entrega toda la aérea belleza, toda la radiante poesía que puso ahí Brecht. El estilo oriental de la conversación (suma reverencia y cortesía) despoja a los personajes de la peripécia vulgar de la existencia, transmitiéndonos a la vez modos afectivos inmediatos y conmovedores. Es un juego de contraste en el que el estilo conversacional (delicado y una punta irónico) evita que el espectador sea atrapado por la pasión. La situación y el espacio crean una irrealidad, principio de lo objetivo-absoluto. José Luis Alonso vuelve a darnos la medida de su capacidad al crear, según la técnica brechtiana, un verdadero cuadro de Breughel en la escena de la boda de Grucha, con el pope borracho y los invitados ordenados en racimo. ¡Qué ritmo pictórico hay en esa escena! Y qué sentido de leyenda, de fábula enorme, de maravillosa lejanía, ha sabido prestar el director a esta pieza capital de Bertolt Brecht!

María Fernanda D'Ocón hace una Grucha digna del «Berliner Ensemble». Pone de manifiesto, mediante una arte diáfano, aquello que para Brecht es el amor, que él contraponen a la pasión erótica, signo miserable de la burguesía. Grucha, por obra de María Fernando, se alza como un pequeño titán contra los hombres, contra las montañas y contra el argumento de la sangre para defender y reclamar a su hijo adoptivo. Ella sola, únicamente con su cuerpo, anima el gran espacio blanco de Brecht y hace que todo el escenario se transforme en un viento épico. Tira de su niño como Madre Coraje tira de su carro, con una voluntad de mundo (diría yo) que asombra, que sobrecoge.

En el segundo acto aparece el beodo Azdak, que llega a entrar en contacto con Grucha a través de conexiones literalmente maravillosas, ya que estamos ante un teatro que utiliza lo insólito como decía Nietzsche que la bailarina utiliza el suelo: como punto de apoyo para alejarse inmediatamente de él. Ni una sola objeción a Bódalo, que hace una de las más felices interpretaciones de su carrera. Estamos, de otra parte, ante una de las grandes paradojas brechtianas. La burla de toda legalidad es la que hace resplandecer la justicia. Sencillamente, es la condenación del orden, la toma de la Bastilla, el asalto al Palacio de Invierno: es la revolución, más, la revolución del proletariado. Hacia la libertad por el sarcasmo, podríamos titular los «juicios» de Azdak. Hay un malentendido sorprendente, sobre todo dentro de la cabeza de Azdak, que llega a juez como yo podría llegar a obispo, es decir, sin razón alguna. Pero resulta que es un juez... providencial. Azdak, ¿no es el destino? ¿Estamos, por tanto, en Shakespeare? No. Ese «destino» brechtiano no es de raíz trágica, y por lo tanto no es destino. Es nada más que una técnica consciente del autor para hacer resaltar aquello que él quiere. En una palabra, es el estilo de Voltaire.

Prolongadas ovaciones, bravos continuos, acogieron el fin de esta espléndida obra, en la que todos brillaron. Noche perfecta. Saludaron los actores, el director y el traductor.