

LA TEMPORADA TEATRAL EN EL ULTIMO CUADRIMESTRE DE 1963

SHAKESPEARE Y BRECHT EN NUESTROS ESCENARIOS

por

Eugenio Guzmán

Director artístico del Instituto de Teatro

La temporada teatral santiaguina de los cuatro últimos meses del año 1963, reveló el interés creciente de los diversos conjuntos dramáticos por elevar el habitual nivel de su repertorio. El público tuvo la ocasión de presenciar, simultáneamente, obras importantes de dos autores geniales que resumen —y no en un sentido metafórico— el pasado, el presente y el futuro del arte teatral. William Shakespeare y Bertold Brecht. De Shakespeare, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica llevó a escena, bajo mi dirección, su comedia romántica “Mucho ruido y pocas nueces”; de Brecht, el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, realizó su pieza didáctica “El círculo de tiza caucásico”, en una excelente versión que dirigió el uruguayo Atahualpa del Cioppo. La temporada contó también con otros títulos importantes como la pieza norteamericana de vanguardia “El zoológico”, de E. Albee, en una producción muy seriamente realizada por el teatro ICRUS; el gracioso vodevil de Georges Feydeau “La pulga en la oreja”, interpretado por la compañía de Silvia Piñeiro; la adaptación de la novela corta de Gogol, “El diario de un loco”, dirigida por el regisseur alemán Reinhold Olzewsky, con excelente actuación de Humberto Duveauchelle. Entre otras muchas obras, complementó la actividad teatral, una pieza nacional de singular interés: “Los invasores”, de Egon Wolff, con dirección de Víctor Jara. La primavera nos trajo también el retorno del popular cómico Lucho Córdoba, alejado varios años de nuestros escenarios, en una obra original suya, denominada evocadoramente, “En tiempos de don Arturo”. Sin embargo, nuestro comentario no incidirá en aspectos críticos de estas producciones; queremos primordialmente subrayar el valioso significado que tiene para nuestro reducido medio cultural el haber llevado a escena en una misma temporada obras de Brecht y de Shakespeare, desafiando las reconocidas limitaciones que en este aspecto caracterizan nuestro sistema; limitaciones que a su vez influyen, en

no escasa medida, en los tropiezos que encuentran los actores para su formación y madurez, en la adquisición y uso de material técnico avanzado, en las posibilidades de montar los espectáculos en salas adecuadas y por último, y no es lo menos importante, en la afluencia de un mayor o menor número de espectadores a las salas. Asimismo, queremos sugerir las ventajas y ricas posibilidades que implica el haber intentado familiarizar no sólo a nuestro público, sino también a nuestros actores y directores, con el contenido substancial de estos grandes dramaturgos.

En el caso de Shakespeare, hay aun quienes opinan que las dificultades de su puesta en escena son tan grandes e insalvables que ello lo confinaría al rincón de los actores para ser leídos. Se argumenta que el arte suyo, en toda su grandeza, trasciende en tal forma las circunstancias materiales de su creación, que debería prescindirse de su escenificación, aislando en su absoluta pureza el drama esencial. A mi entender, Shakespeare, que escribió, pensó y sintió dramáticamente, sólo encuentra su verdadera dimensión en el escenario. Su poesía es acción dramática y reverbera en toda su luminosidad cuando la una no está separada de la otra, cuando amalgamadas se confunden en la figura del actor, que vive su rol sobre el tablado y frente a los espectadores.

Las objeciones que se hacen a la aventura de escenificar a este autor no responden a un mero capricho, pero el aceptarlas implica aceptar también la desnaturalización de la esencia misma de Shakespeare. Más bien debemos considerar las dificultades con que nos desafía la puesta en escena de cualquiera de sus textos, como nuestro mejor estímulo. Sabemos que sumergirse en el contenido de un autor que supo abrazar a la humanidad en toda su vasta extensión, requiere un organizado frente de batalla. Y que los preliminares para cumplir esta tarea, nos obligan a elevar la puntería y a prepararnos con un nuevo rigor. De esta manera actores, técnicos y directores, debemos someternos a un tipo diferente de disciplina que abarque el campo intelectual y el campo físico, estrechamente ligados, sumando a ello la percepción clara del objetivo buscado.

La disciplina intelectual se propone situar al poeta en su tiempo, en su historia, en la gestación de su universo tan particular. Nos mueve a investigar en las influencias literarias, políticas y económicas que recibió. Nos lleva al análisis de su serie inagotable de caracteres humanos. Nos conduce a estudiar la arquitectura tan característica del teatro isabelino con su plataforma o delantal, su escenario interior, su galería elevada, estructura que nos permite comprender el ritmo fluido y continuo que estos espacios facilitan a su obra. Nos hace captar el sentido culto y popular a la vez de toda su creación.

La disciplina física, mediante ejercicios de esgrima, recitado, danzas, canto, acrobacias, juegos malabares, pantomimas, nos acerca a la robustez e imaginación de los actores de aquella época y nos capacita para nuevas experiencias.

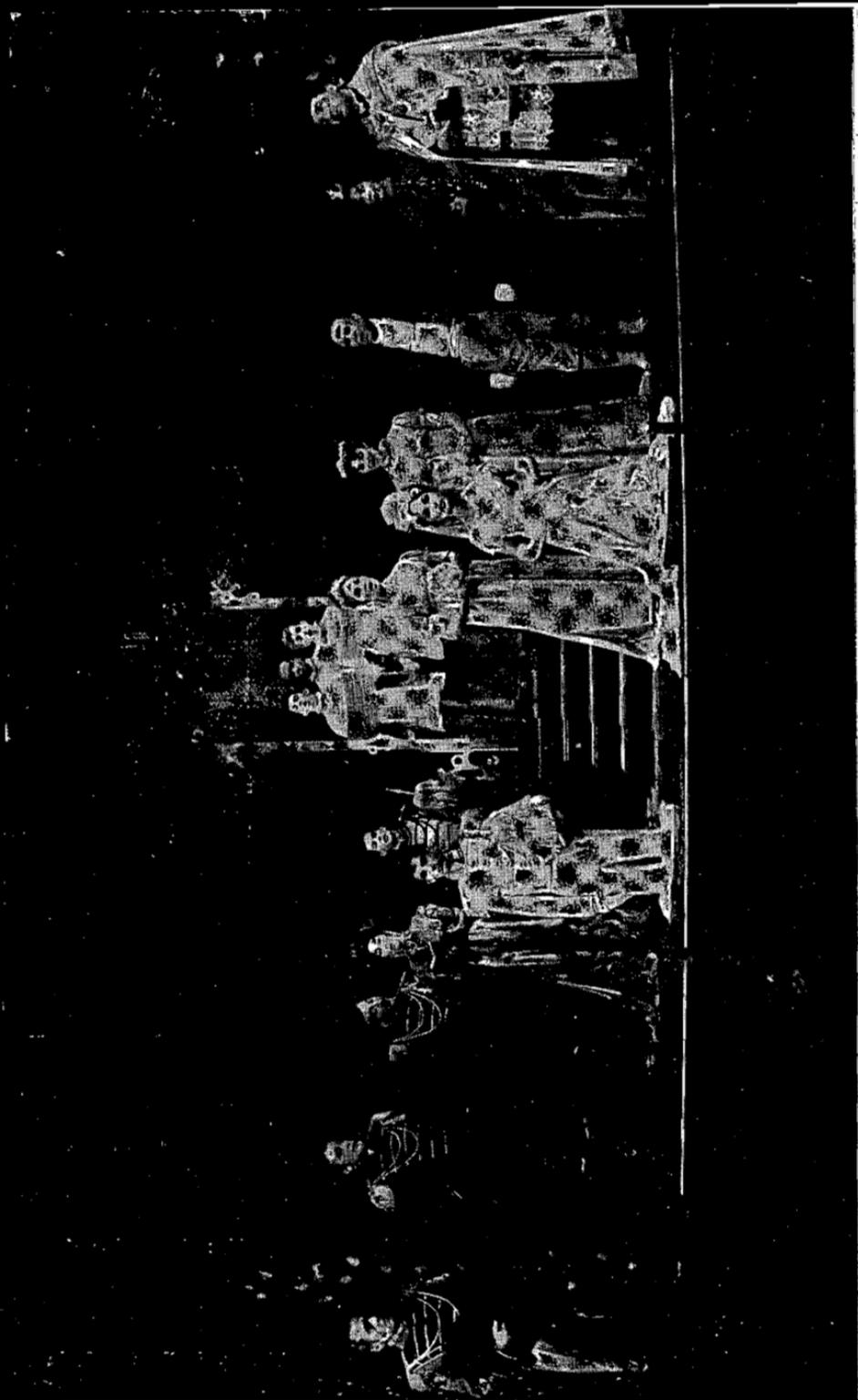
El objetivo propuesto es el de recrear sus obras, no como un mero

ejercicio estético o formal, que las aislara como piezas de museo, sino recrearlas en términos dinámicos que estén en relación con nuestras circunstancias actuales, situando el contenido humano y poético del autor de manera asimilable para nuestro público.

La escenificación misma de las grandes obras de Shakespeare no sólo promueve la superación de sus recreadores; no sólo invita a un juego más rico al espectador sensible. También produce un efecto estimulante en el joven autor nacional, quien, de pronto, ve desplegarse, en caudal tormentoso, una insospechada fuente de inspiración: he aquí, frente a sus ojos, el rico ropaje del verso, encubriendo un contenido hondo, no sólo de ideas sino también de caracteres; ahora puede contemplar embelesado la ruptura con la tradición del teatro naturalista del que se creía fatalmente preso. Surgen como de una milagrosa caja de sorpresas, el despliegue barroco de intrigas, la libertad de tiempo y lugar, el desafío a los principios aristotélicos, la forma épica y narrativa, la introspección psicológica del soliloquio, la magia de la intemporalidad renacentista, la riqueza del sabor popular, la batalla —poética y dramática a la vez— de los caracteres. . . Y puede que entonces, el joven dramaturgo, contagiado por el milagro de la representación shakespereana, se atreva a “robar” algo de sus motivos de inspiración y que, a su vez, como cuando Shakespeare “robó” de sus maestros compatriotas Marlowe, Kyd, Lyly o Greene, de las crónicas históricas de Holinshead, de Plutarco o de la novela italiana, transforme lo robado en algo propio y revitalizador.

Y esta reflexión nos conduce inevitablemente a Bertold Brecht, el siguiente eslabón genial en la renovación del arte teatral. El poeta alemán, como Shakespeare, también abraza a la humanidad en su mensaje y también “roba” de aquí y de allá, conteniendo en su experiencia creadora a Shakespeare, pero transformando la concepción del drama sostenida hasta sus días. Porque Brecht opone al estudio apasionado de la naturaleza humana que nos plantea Shakespeare, el estudio lúcido de las *relaciones humanas* y concibe el drama ya no sólo como un instrumento de catarsis de la sociedad, sino como un elemento de transformación de ésta misma. Brecht escoge, en parte, como modelo de su creación, los métodos dinámicos y libres del teatro shakespereano, tal vez porque el sentido narrativo, el conflicto, su contradicción y el ropaje poético de éste se avienen con la concepción materialista-dialéctica de su creación, y agrega a su conmovedora grandeza humana la concepción científica de la vida. Aquí podemos citar un párrafo de los tan difundidos estudios teóricos de Brecht, “Kleines Organon für das theater” (1948), que ilustra muy bien el lazo que le une y le separa a la vez de Shakespeare:

“El teatro tal como lo conocemos nos muestra la estructura de la sociedad (representada sobre el escenario) como algo incapaz de ser influenciado por esta misma sociedad (aquella que observa desde la platea). Las grandes figuras solitarias del teatro





EL CIRCULO DE TIZA CAUCASIANO, de Bertold Brecht. Dirección: Atahualpa del Cioppo. Escenografía e iluminación: Guillermo Núñez.

Lámina anterior.

MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES, de William Shakespeare. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Dirección de Eugenio Guzmán. Escenografía de Bernardo Trumper. Foto de René Combeau.

de Shakespeare alienta en su pecho el estigma de su fatalidad, se ven inexorablemente envueltos en vanas y locas carreras, preparan su propia perdición; la vida, no la muerte, llega a ser obscena cuando ella sucumbe; la catástrofe a la que se precipitan escapa a toda crítica. Siempre sacrificios humanos, diversiones bárbaras. Sabemos que los bárbaros tienen un arte. Pues, hagamos otro".

Porque para Brecht cada forma de vida en sociedad impone a los seres humanos otras proporciones y las situaciones otras perspectivas. Las figuras trágicas de Shakespeare hay que caracterizarlas hoy en su relatividad histórica. Puede que los celos de Otelo no sean sólo producto de su alma, sino también del sentido social de la posesión de aquella época. Brecht quiere que seamos capaces de restituir a cada obra y a cada época su carácter particular, su naturaleza efímera para que así sus propias obras y nuestra época, sean también reconocidas al correr del tiempo, como algo efímero.

Vemos de este modo cómo los valores del análisis marxista traen la observación, no sólo del alma individual, sino también del complejo mecanismo social y cómo Brecht enriquece al teatro con una nueva perspectiva. Pero lo científico en Brecht no mata lo poético; por el contrario, parece enriquecer su poesía. El caudal de su imaginación recorre para nutrirse, no sólo a Shakespeare y sus fuentes ya citadas: a Brecht se le antoja en esto que Shakespeare fue un "ladrón" tímido y recoge ávido la tradición del Music Hall bávaro, los Nō japoneses, el teatro expresionista alemán, el folklore ruso y la pantomima china. De todo ello hace pública confesión en su "Canción del autor de teatro", donde entona:

*Soy autor de teatro. Muestro
lo que he visto. En los mercados de los hombres
pude observar cómo se trató al hombre.
Eso es lo que muestro yo, el autor.*

*Para mostrar lo que veo
reviso las representaciones de otros pueblos y edades.*

*He escrito algunas piezas según modelo, probando
con rigor las respectivas técnicas y compenetrándome
de aquello que me resultaba útil.*

Y este "robo" de Brecht se justifica con su don magistral de transformarlo en nueva materia, distinta e irreconocible de cualquiera otra en la que estuviese inspirada. Y así su obra teñida de diversas tradiciones, de contradictorios orígenes y empapada de su conciencia analítica, robustece el arte teatral moderno y señala al hombre y al teatro una nueva luz en su camino.

Tanto Shakespeare en los albores del siglo xvii, como Brecht en el siglo xx, se han esforzado en observar al hombre de su tiempo; ambos pensaron que a la gente le atrae la historia de la ascensión y caída de los seres humanos, importantes o sencillos, y que cada edad o generación pide ver sobre la escena su propia fisonomía. Y que a cada hombre seduce, ávidamente, conocer las potencialidades de la humanidad.

Y no es esto sólo lo que los une: en ellos subyace además, en común patrimonio, el universo poético, su espiritualidad, el fluir dialéctico de sus imágenes.

Para el actor, en su campo específico, al moverse entre el mundo de Shakespeare y el mundo de Brecht, surgen importantes reflexiones. La tradición ha llevado a nuestro actor a comprender muy bien el teatro naturalista y el teatro de costumbres. La formación stanislavskiana que se ha procurado impartir en las Escuelas de Teatro o en los montajes profesionales, facilita su asimilación de este tipo de teatro que le pide una identificación total con el rol que le corresponde desempeñar. Por eso las exigencias de un teatro prestanislavskiano, como el de Shakespeare, donde además de "encarnar" el personaje debe cuidar la forma del verso, atender a una muy diferente progresión dramática del carácter, y participar en la libertad casi aérea de tiempo, lugar y acción, constituyen para su experiencia una nueva materia riquísima de discusión. Su participación en obras de Brecht, a su vez poststanislavskianas, lo lleva a encarar un tipo de actuación también desacostumbrado. Ahora deja ya de ser lícito actuar alucinado, identificándose con el rol y sumergido en un mundo de ilusión que le permite confundir el espacio del escenario con la vida cotidiana misma. El actor debe servir aquí un fin que no es puramente estético sino social, por lo tanto, ha de "presentar" su personaje, procurando no hacer creer a los espectadores en la historia en que se halla envuelto, sino más bien, invitándolos a una sesión donde él mismo, vuelto hacia ellos, entabla "un coloquio de la realidad social".

De aquí que nos haya parecido tan valiosa la conjunción, en la reciente temporada, de Shakespeare y de Brecht. Sumados a los títulos que mencionáramos —que reflejan muy bien el archipiéago de formas, estilos y modelos que el renacimiento teatral tiende a actualizar—, fueron un aporte fecundo y orientador.

EUGENIO GUZMÁN