Salvar las distancias

Posted on 7 de marzo de 2014 by Martín Schifino



«¿Por qué interesarse en Brecht?», se preguntaba hace casi sesenta años Roland Barthes, en el contexto de un teatro francés que juzgaba «catastrófico», debido a su estancamiento en la psicología de salón, los problemas amorosos y otros intríngulis del «arte burgués». Siguiendo el ejemplo de autor alemán, creía, el drama podría pensar con más lucidez, dar un salto hacia la crítica social, crear una didáctica en materia de conciencia política y renovar su lenguaje, un desiderátum que Barthes expresaba como «desalienar no sólo el repertorio, sino también las técnicas teatrales». Sin ninguna duda, el teatro de Brecht o, mejor dicho, la labor teatral de Brecht, tanto en obras como en sus montajes y escritos teóricos, ha conseguido esto último, influyendo a grandes renovadores de la escena internacional como Rainer Werner Fassbinder, Peter Brook o Jerzy Grotowski, hasta tal punto que no sería una exageración decir que, hoy día, cualquier obra más o menos estilizada, con una autoconciencia sofisticada y una interpelación directa al público, registra directa o indirectamente el impacto del «antiaristotelismo» de Brecht. Pero esta renovación formal poco ha servido en el largo plazo para lo que Barthes, como muchos otros, esperaba en lo político. ¿Avivar conciencias? Como dice Miguel Sáenz en su introducción al teatro completo de Brecht: «Las piezas didácticas, o didácticas puras, son consideradas hoy, por lo general, como execrables». Y las no tan puras, cabe agregar, conservan su indudable potencia a pesar de la didáctica. De manera que la pregunta de fondo sería un poco más restringida que hace sesenta años: ¿con qué nos quedamos de Brecht?

Vladimir Cruz, el director de la puesta en escena actual de *El alma buena de Se-Chuan*, da una respuesta universalista (cosa que, dicho sea paso, rara vez hacía el autor, siempre atento a la historización de los fenómenos estéticos). Para Cruz, Brecht es «un enorme dramaturgo con una obra profunda y llena de análisis sobre el ser humano y la sociedad»; y montar una obra suya «no es un intento de rescatar un muchas veces denostado teatro político, sino de rescatar la responsabilidad del teatro ante la sociedad». En relación con *El alma buena* eso quiere decir, es de suponer, aportar una reflexión sobre la injusticia social; pero de qué manera la obra o sus intérpretes pueden responsabilizarse de ello queda menos claro. El montaje mismo, en realidad, muestra, por si hiciera falta, que la didáctica rara vez es compatible con el buen teatro. Y es que, antes de la responsabilidad del teatro ante la sociedad, está la responsabilidad del teatro ante el espectador, aquí vapuleado durante casi dos horas por una sucesión o incluso simultaneidad de patinazos en la interpretación, las

voces, el vestuario y la iluminación.

Hay que decir que la obra misma, pese a ser una de las más interpretadas de Brecht, no constituye una elección muy feliz: además de estar llena de ripios, es abstracta, monótona y esquemática. Pero el principal problema es que Cruz y su compañía, en su intención de montar un Brecht al uso, sólo han conseguido una antigualla retrovanguardista que, en vez de renovar la forma, nos recuerda cuán gastados están algunos efectos. El hecho de que la historia sea efectista tampoco ayuda. Apelando a tópicos del género fantástico y la literatura piadosa, Brecht imagina que tres dioses descienden en el pueblo de Se-Chuan en busca de un alma buena. Por cuanto se dice, la búsqueda es meramente recreativa, pero lo cierto es que la encuentran en Shen-té (Raquel Ramos), una joven prostituta que es la única que se digna a hospedarlos en su casa. Hasta ese punto, todo parece una fábula. Pero, antes de partir, los dioses deciden interceder en su favor, dejándole mil dólares (¿por qué no un millón?) con que librarse de su oficio. Shen-té le compra una tabaquería a una tendera de su barrio, pero a partir de ahí, con cada acto bienintencionado que hace, se complica la vida y complica las de quienes la rodean: para dar dinero a su enamorado, pide un préstamo a una anciana; para devolvérselo a esta, llega a un acuerdo con un tendero que la pretende; para satisfacer al tendero, rompe con su enamorado; sin descontar que su nuevo estatuto de «capitalista» atrae a parásitos y aprovechadores varios. Del círculo vicioso apenas logra salir mediante un desdoblamiento, inventándose (e interpretando a) un primo despiadado que se encarga de los negocios sucios.

Este esquema narrativo, que es virtualmente infinito, le sirve a Brecht para sumergir a sus personajes, no en una evolución psicológica, sino en una serie de acciones contingentes, que desdibujan la personalidad en favor de los arquetipos: la chica buena, el aliado incondicional, el novio que se aprovecha, el tercero en discordia, los antagonistas, etc. Esto, a su vez, favorece el distanciamiento, en la medida en que no se alienta al espectador a identificarse con las psicologías, sino a mantener una distancia crítica respecto a ellas. Pero el inconveniente con la distancia es la falta de detalle: aquí la acción acaba reducida a un árido maniqueísmo que, por muy voluntariamente que impugne nuestra identificación con los personajes, vuelve casi imposible el compromiso intelectual con el texto. ¿No es al cabo muy poco lo que tiene que decir Brecht sobre las complejidades de las elecciones personales? Parecería que sí. Y, lo que es más decepcionante, al reducir a sus personas a cifras, reduce también la trama social a operaciones abstractas. En este punto, la teoría encuentra un punto ciego en su rechazo de la identificación: si *El alma buena* es, como sin duda pretender ser, una fábula sobre la deshumanización a la que conducen las relaciones económicas, sería deseable que empezáramos creyendo que quienes las entablan son humanos. Pedirle peras al olmo, por supuesto, no es una movida crítica muy inteligente; pero me gustaría ver a un

director que asumiera el desafío de convencernos de aquello que el autor desatiende.

No es lo que sucede en este montaje, por desgracia. Como armado con el manual de buen brechtiano, Cruz echa mano de todos los medios de distanciamiento a su alcance, sin amedrentarse siquiera ante el ridículo. Vaya uno a saber qué le ha llevado a vestir a los tres dioses, que ya bastante mentecatos suenan sobre papel, enteramente con ropa de goma blanca: no sólo no tienen pinta de dioses, lo que en efecto ayuda al distanciamiento; recuerdan a los espermatozoides parlantes que Woody Allen imaginó en *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar*. Algo me dice que las risitas que oía a mi alrededor cada vez que aparecían los actores así emperifollados poco tenían que ver con la reflexión crítica. El resto del vestuario es operativo, aunque no muy inspirado. Raquel Ramos, en su papel de Shen-té, alterna entre un apretado vestido rojo (prostituta) y un kimono floral (tabaquera), para ponerse un chubasquero negro, con sombrero y gafas de sol (en una obra donde siempre llueve), cuando se desdobla en su malvado primo imaginario Shui-T. En cuanto a los demás personajes, visten ropa genérica con toques orientalistas, como para que no olvidemos que estamos en China. No lo olvidamos, pero, ¿no se nos mezcla un poco la distancia con el naturalismo?

Lo que nos lleva a las interpretaciones. Ramos no sólo interpreta dos papeles, sino que emplea dos estilos actorales casi opuestos: en su rol de mujer buena, parece idónea para una comedia clásica; en el de hombre malo, se diría una parodia de personaje de Quentin Tarantino. Por el lado positivo, tiene una presencia escénica fuerte y una cualidad decididamente antibrechtiana como la naturalidad, con la que se luce sobre todo en los monólogos de Shen-té. Mientras tanto, Vladimir Cruz, que, además de dirigir, interpreta al enamorado, adopta una actitud de macho latino bastante incongruente con la ambientación oriental; pero quizá sea a propósito. Y entre los demás hay de todo: un estilo farsesco por parte de Ana Hernández Sanchiz cuando hace de comehombres; notas naturalistas por parte de Dayana Contreras al interpretar a una anciana; y una especie de comicidad involuntaria, con voz de falsete y todo, cuando Jesús Prieto interpreta al tendero Shu-Fú. Es como si cada uno saliera de una obra distinta, con el añadido de que, cuando Cruz, Prieto y Jordi Soler interpretan a los tres dioses, parecen venir, no del teatro, sino de un espectáculo de Gabi, Fofó y Miliki.

Quien haya leído hasta aquí querrá saber si algún aspecto de la obra es inequívocamente bueno. Y me alegra decir que sí: la escenografía. Hecha con poco más que telas enormes, que se convierten en fachadas de tiendas o en pantallas para proyecciones de luces, cumple la exigencia brechtiana de que «lo que está en el escenario tiene que actuar necesariamente, y todo lo que no actúe no ha de salir al escenario». Brecht era partidario de la parquedad por buenas razones dramáticas, como que «el exceso de objetos no es más que una falta de

espacio», pero también didácticos, como que «la construcción escénica no ilusionista se contenta con sugerir características, trabaja con abstracciones, dejando a cargo del espectador el trabajo de concretar». Lo que nos recuerda que, para concretar por un lado, el espectador tiene que recibir por otro algo más que unas cuantas abstracciones.