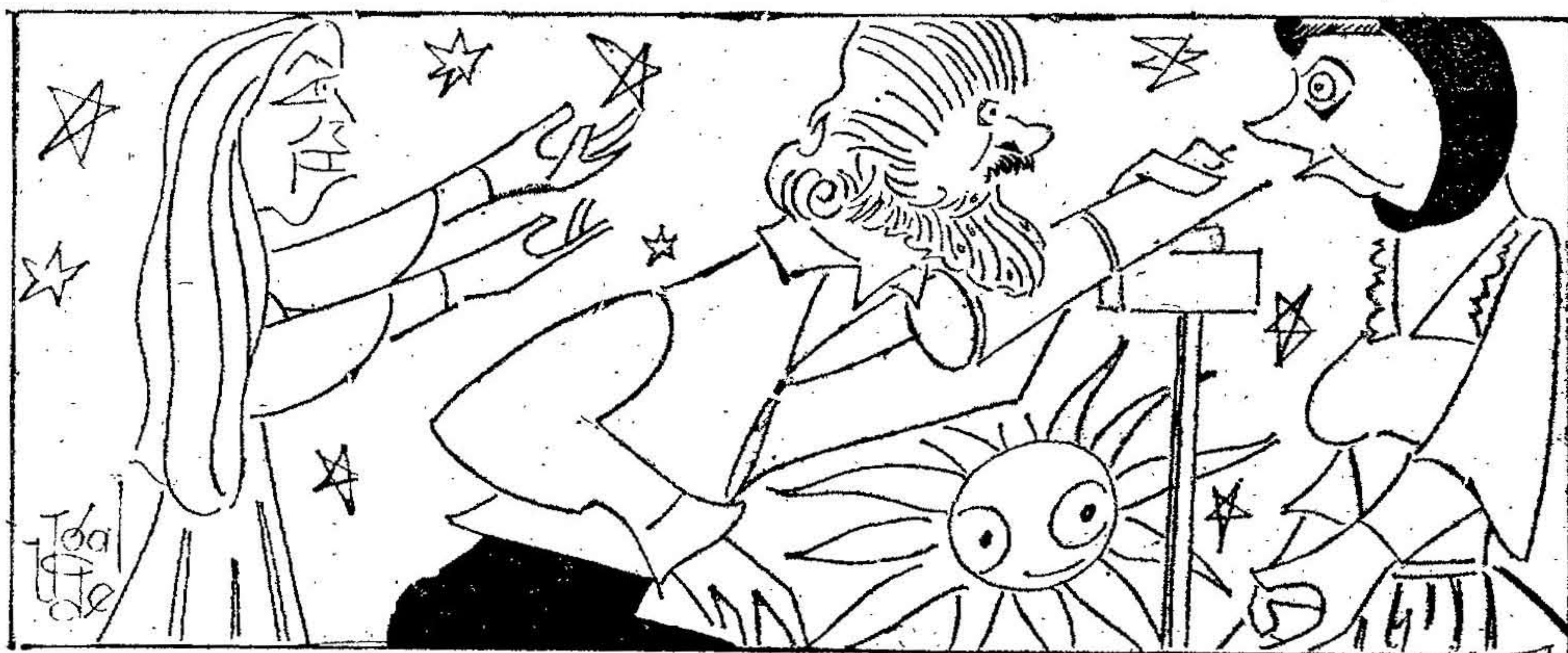


EL ARTISTA

Páginas de críticas,
comentarios, entrevistas,
y cartelera

Crítica de teatro

«GALILEO GALILEI», DE BERTOLT BRECHT, UN MONTAJE MERITORIO Y DIFÍCIL



Esperanza Alonso, Ignacio López Tarso y Luisa Sala

Título: «Galileo Galilei». **Autor:** Bertolt Brecht. **Versión de:** Emilio Romero. **Música:** Hans Eisler. **Espacio escénico:** Enrique Alarcón. **Reperto:** Ignacio López Tarso, Angel Ramos, Luisa Sala, Miguel Ayones, Manuel Calvo, Ignacio de Paul, Esperanza Alonso, Enrique Vivó, José Pagán, Juan Jesús Valverde, etc. **Teatro:** Barceló.

Tras muy largas vicisitudes ha subido, al fin, a un escenario madrileño una de las más grandes piezas de Bertolt Brecht, «Galileo Galilei», según la versión realizada por Emilio Romero.

Reducir la intención de esta pieza a la de una simple diatriba contra la Iglesia, a un alegato respecto a la oposición entre la ciencia y la fe, o, de otro modo, de la ciencia y la interpretación de las Sagradas Escrituras, es minimizar el propósito de Brecht y no entender nada. Desde esa lamentable falta de entendimiento se dictó durante largos años la prohibición del montaje escénico del drama brechtiano en nuestro país. Triste, asustadiza incompreensión. Bertolt Brecht no trata de poner en irrisión a la Iglesia del siglo XVI. Va mucho más allá. Su exposición de una grave incidencia individual, el conflicto de Galileo con la Inquisición, lo que plantea, en definitiva, es la serie de contradicciones entre la Razón y la Era Capitalista en que vivimos. Durante la larguísima elaboración del texto definitivo de «Galileo Galilei» (veinte años), se producen acontecimientos fundamentales que enriquecen, complican, magnifican, el inicial proyecto de Brecht cuando escribe la versión danesa, o sea la primera, de su pieza. El 28 de noviembre de 1938, Bertolt escribe en su diario de trabajo: «Terminado "La vida de Galileo". He necesitado tres semanas.» No acaba más que de empezar su trabajo. En enero del año siguiente se anuncia que Otto Hahn y Fritz Strassmann, han logrado el mes anterior la fisión del átomo de uranio. Brecht comprende que los dos sabios alemanes han iniciado, como lo hizo Galileo, una nueva era. Eso le lleva a empezar una nueva versión de su texto primigenio. Años después, durante su largo trabajo con Charles Laughton, en el que la pieza es enteramente reconstruida en un nuevo idioma, el inglés, estalla la bomba de Hiroshima. Cuando, ya en el Berliner Ensemble, Brecht, que ha efectuado ante la Comisión de Actividades Antiamericanas, una especie de retractación a lo Galileo, pero más hábil, conoce el drama de Oppenheimer, el padre americano de

la bomba. Todo eso le conduce a levantar sobre el tema primitivo de su Galileo, el tema decisivo. Galileo, como Oppenheimer, saldrá vencido de su lucha científica, pero la ciencia quedará agigantada aunque esclavizada. Como Galileo, los sabios nucleares, son sometidos por el poder. Y la era nueva, que Galileo saludaba alborozado, descubre ya sus terribles amenazas.

Ahí queda desbrozada la profunda intención del texto brechtiano. Nadie, piense como piense, puede negar la angustiosa veracidad e intemporalidad, de su alegato.

Ante un texto establecido con tan penosa elaboración, el problema de la versión a nuestro idioma era delicado, arduo, comprometido. Emilio Romero lo ha resuelto con ejemplar simplificación de lenguaje, con respeto básico a las exposiciones brechtianas, con economía de medios verbales plenamente conseguida. Los pasajes fundamentales están fielmente expresados. Las interpolaciones del escritor, pueden considerarse como mínimas y sobre todo son admisibles, ya que no traicionan el mensaje de Brecht y le dejan su alta intención última intacta.

Galileo se muestra en la versión de Romero ese poco digno personaje descrito por Brecht. Padre abusivo y castrador, opresor de su familia, culpable de cobardía intelectual. No puede liberarle de su culpabilidad, la famosa frase de que «triste la tierra que necesita héroes» y lo sabe. Los predicados fundamentales del personaje resplandecen en el texto de Romero. Y en cuanto a la estructura del drama como pieza teatral, la decisión, muy deliberada, de Brecht de atenerse al relato de tipo épico en oposición a toda elevación dramática, según la estética aristotélica; la renuncia a la «gran escena», han sido mantenidas. Pulcro, responsable y certero, pues, el trabajo literario, técnico y conceptual realizado por Emilio Romero.

José Osuna se ha lanzado a una empresa que desbordaba las posibilidades de la iniciativa privada. «Galileo Galilei», que ya es hoy un clásico del teatro, requería el montaje oficial, rico en medios, no atendido a posibilidades económicas. La tremenda limitación de medios, debe serle, pues, tenida en cuenta, a su favor, a José Osuna. La simplificación del ámbito escénico, la renuncia a introducir elementos alusivos corpóreos a los sucesivos escenarios de las catorce escenas, le resultaba obligada. Así como la exigencia temporal de «peinar» el largo texto brechtiano que aparece en ocasiones aligerado. (No está en condiciones

el crítico de saber si ese «peinado» del original utilizado para la versión es obra del escritor o del director de escena.)

Como criterio absolutamente personal, el crítico declara su falta de gusto por el decorado de Alarcón. Prefiere con mucho la orientación seguida en la creación del ámbito por Jost Assman, en el montaje de Torsten Sjöholm en 1970, aderezado a la abstracción geométrica con juegos de luz y sombra, e incluso la de Stenberg, en el montaje moscovita de Liubimov, aunque éste depende de estéticas en parte superadas. El espacio escénico de Alarcón enfra, empobrece, la acción escénica y pone de relieve la escasez de sus elementos corpóreos. Escenas capitales por su intención y por su belleza formal, como la de la investidura de Barberini como Papa, momento importantísimo de la obra, pierden su fuerza y su sabor teatral. El trío de cantores desentona con la tradicional música de Eisler y se repiten en escenas muy distanciadas en el tiempo los mismos, no muy afortunados figurines. Pero estos reparos no sean cargados a la cuenta de Osuna. No podía hacer más con los medios de que disponía. Sean cargados al abandono de esta creación por aquellos a quienes competía tal deber: los Teatros Nacionales.

El capítulo de interpretación pesa sobre ese magnífico actor que es López Tarso. Su acento mejicano, aceptable, incluso necesario en «Tirano Banderas» es aquí elemento enfriante y no puede ser considerado como ingrediente del famoso «efecto V» (distanciación) concebido por Brecht en 1936 después de ver en Moscú una representación del chino Mei-Lan-fang. Un buen trabajo de actor perjudicado por el exotismo de su acento. El resto de la compañía no pasa los límites de la discreción. Incluso actores excelentes como Vivó no dan su talla habitual.

Este «Galileo Galilei» es un esfuerzo digno de estima y respeto, aunque esté muy lejos de ser logrado. — Lorenzo LOPEZ SANCHO.

EL ESTRENO DE ESTA NOCHE «LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA», DE VALLE-INCLAN, EN EL BELLAS ARTES

Una obra singular del gran don Ramón del Valle-Inclán, «Los cuernos de don Friolera», se estrena esta noche en el Bellas Artes, traída por José Tamayo. Ha estado cuarenta años en las puertas de la censura, y hoy se descongea.

—Valle-Inclán—nos dice Tamayo—, con «Divinas palabras», alzó el telón del Bellas Artes el 17 de noviembre de 1961. Desde ese día, el inmenso, el enorme escritor, adquirió fulgurante renombre universal como dramaturgo.



«Los cuernos de don Friolera» llegan ahora, como antes llegaron «Luces de Bohemia» y la versión escénica de «Tirano Banderas». Este es, pues, el cuarto Valle-Inclán con el que me honro y responsabilizo.

—¿Cómo considera usted esta obra?

—En ninguna de las suyas Valle destaca más su sentido de lo teatral y preocupación por las estéticas del teatro. Estamos de nuevo ante un esperpento y se repite aquí la idea de que «España es una deformación de la civilización europea». En esta obra, Valle