
GIGANTES

SAURA, Jorge. *Ecós cervantinos en El inspector de Gógol*. En ADE Teatro, Revista Trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España, Nº126, Madrid, Julio-Agosto 2009.

Hay un solo monumento en Moscú a un escritor extranjero y es el dedicado a Cervantes... Testimonio que revela la especial atracción que han ejercido los personajes cervantinos en tantos artistas rusos y aún en el ciudadano común.

Rasgo reiterativo de uno y otro lado, en la obra de Cervantes y en la literatura clásica rusa, es la aparición del *pícaro*, ser astuto, un antihéroe, marginado en la sociedad. Surge en la literatura occidental en 1554, con el *Lazarillo de Tormes*, naciendo con él la novela moderna. Mirada española observadora, espejo grotesco de la realidad humana, significa una verdadera revolución, que reencontramos entre otros en la obra del dramaturgo ruso *Nicolai V. Gógol*.

La literatura española y rusa comparten la figura de otro antihéroe: *el héroe crepuscular*. Encabeza su aparición desde ya Don Quijote de la Mancha que, incapaz de tolerar la injusticia, se lanza contra ella y, tras un breve período de gloria, entra en la fase crepuscular en la mayor parte de la obra. Sus características se aplican al asesino idealista de *Crimen y castigo* de Ras-kólnikov, y a otras producciones rusas. *El apasionamiento y los impulsos irre-*

flexivos se perciben como una nota dominante de la conducta del héroe crepuscular y de muchos otros personajes de estos dos ámbitos literarios. Los venteros, cómicos ambulantes, pastores e individuos de los más diversos oficios que rodean a Alonso Quijano tienen en común su falta de reflexión en las decisiones, y lo mismo ocurre a los personajes de Pushkin, Gógol y otros. Además, el humor crítico y la exaltación de la realidad en estilo *grotesco*, presente en el comportamiento de Don Quijote, se refleja luego en la totalidad de la obra de Gógol, en Pushkin, en Dostoyevsky, en el teatro de Tolstoi y de Chéjov. El autor de este artículo, *Jorge Saura*, escritor, actor e insigne director de escena, captó hábilmente la esencia de aquellas emociones y formas de ver la realidad que tanto para Cervantes como para el pueblo ruso resultan familiares hace tiempo.

La presencia de *la pareja amo-criado*, que se complementan a la perfección, resulta ser el principal paralelismo que se da entre Cervantes y dos obras teatrales de Gógol: *El inspector* y *El casamiento*. En la comedia gogoliana el protagonista de *El inspector* es un antihéroe, un auténtico sinvergüenza. Coinciden los autores en querer denunciar la corrupción administrativa reinante. Tan grande es el pánico del Alcalde a una inspección que ni siquiera sospecha de la facilidad con que el supuesto inspector (*Jlestakov*) se deja sobornar. *Jlestakov* agranda el

equivoco hasta el deformante *grotesco*, pero nadie advierte la inverosimilitud a causa del pánico que los paraliza. Saura llega así a una curiosa coincidencia entre dos gigantes de la literatura, a más de 200 años de distancia, y admite la posibilidad de descubrir más influencias cervantinas en Gógol.

FRACASO

PACULL LIRA, Álvaro. *Pertinencia estética y social de la tragedia clásica*. En "Los Rabdomantes" N° 6, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 2008.

Para *Unamuno* vivir como ser humano o vivir trágicamente eran una y la misma cosa... Su pensamiento agudo ilumina nuestra reflexión sobre este "fenómeno de comunicación", como define el autor la *tragedia clásica*, que impacta profundamente y logra cambios en el espectador. Pacull Lira apunta a encontrar la esencia de lo trágico en el universo de nuestros días.

Desde hace siglos pensadores y creadores se han sentido cautivados por el desafío de comprender y explicar la conducta humana, por cierto conflictiva. El protagonista de la tragedia griega emprendía la lucha en tres frentes: contra el poder divino y/o humano, y contra sus propias pasiones, o sea, su *desmesura*. La *catarsis*, al identificarse el espectador con los actores, supone purificación interior, posibilidad de restablecer el orden en el alma humana. Imposible de desligar de su impor-

tancia social, política y religiosa, la organización de los festivales dramáticos era de primordial interés para el estado griego, deseoso de mantener el orden establecido.

¿Conserva el drama posmoderno aún su calidad de espejo fiel que posibilita la visión? ¿Cuál podría ser su rol en nuestro mundo relativista y falto de esperanza?

Actor, Director de la Escuela de Teatro en la Universidad de Santiago de Chile, formado en la Universidad de Alcalá de Madrid, el Dr. *Pacull Lira* resume así su concepto: "*Las tragedias del teatro fueron en el pasado sólo posibles en países y épocas en las que el público presentaba un carácter proclive a la síntesis, la abstracción y la reflexión... Vivimos en un mundo donde la velocidad ha devorado la percepción, negando al hombre la necesaria revelación para intentar penetrar en las penumbras del conocimiento*".

En actitud narcisista el posmodernismo se centra en su *egoísmo*, con ceguera total aparta toda responsabilidad, los valores ya no son un faro orientador y se arroja al olvido toda acción que requiera *esfuerzo*. La cultura y la educación se convierten en industria. Se empobrece el concepto de "*bien común*", que desarrolló el mundo occidental por siglos. Esta es la tragedia de nuestros días y *Pacull Lira* concluye que es indispensable *admitir el fracaso*, que es nuestra tragedia:

"Ver la levedad, la frivolidad, el adelgazamiento intelectual, la falta de sen-

tido universal del mundo contemporáneo, ver incluso la derrota, será parte del riesgo que vivimos. Esa será nuestra visión trágica”.

RECREACIONES

PERSINO, María Silvina. *Cuerpo y memoria en el Teatro de los Andes y Yuyachkani*. En “GESTOS. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico”, Año 22, N° 43, Universidad de California, Irvine, Abril 2007.

La Iliada recreada en el Teatro de los Andes y *Antígona* puesta en escena por Yuyachkani son obras ambas del año 2000 que, conservando el valor de lo clásico, actúan como un llamado a la memoria de las muertes violentas producidas en las últimas décadas del siglo XX en América del Sur. A través de la realidad de la insepultura de los cuerpos se produce la transición entre los dos mundos.

El Teatro de los Andes de Bolivia fue fundado por el argentino César Brie en 1991, y el Grupo Cultural Yuyachkani cuenta con más de treinta años de existencia en el Perú. Pertenecientes a la región andina, ambos grupos teatrales nutren su producción en la cultura indígena, y se proponen llegar a sectores no privilegiados. Entrenamiento grupal permanente, creatividad fecunda y desarrollo integral del actor son el secreto de su éxito en festivales internacionales.

Lo interesante en este artículo es percibir “la síntesis sin costura visible”

que se opera entre la obra original de Homero, y la mentalidad y sensibilidad indígenas. La danza tradicional andina escenifica las batallas, la música se produce en escena, la sangre se vuelve objeto estético, la violencia se sugiere incluso con el silencio o con sobrecogedores ladridos. El sonido producido *artesanamente* acompaña al movimiento, logrando efectos insospechados. Se logra el alegato contra la violencia para un espectador latinoamericano. Agamenón es identificado como el represor nazi o de la ESMA, apelado con el nombre de pila de dictadores del Cono Sur.

La obra muestra contrastes culturales entre griegos y troyanos, por un lado, y las dictaduras latinoamericanas, por otro, en lo que hace al homenaje a los muertos. “Un muerto es espejo para los que viven / su cuerpo es la forma de una despedida / las tumbas permiten vivir y olvidar” (Brie II 14). La insepultura latinoamericana se contrapone a la escena donde, en el campo de batalla entre griegos y troyanos, se mezclaban familiares de ambos bandos en busca de sus muertos para darles las honras fúnebres.

En *Antígona*, escrita por José Watana-be, no hay ambientación local peruana. Denuncia la tiranía, la falta de libertad, la violencia entre hermanos, la situación de un pueblo atrapado por el miedo: la realidad peruana de las dos últimas décadas del siglo XX. Obra unipersonal, presenta la transformación de *Ismene*, hermana de Antí-

gona, en testigo, que decide contar la verdad de los hechos. Existe un único objetivo : *recordar, contar y honrar a los muertos*. Es lo que realiza de modo extraordinario el grupo teatral Yuyachkani, palabra que en quechua significa “estoy pensando, estoy recordando”.

TEATRISTAS

PERINELLI, Roberto. *¿Por qué tantos jóvenes eligen estudiar teatro?* En “Los Rabdomantes” N° 5, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 2006.

Tiene el arte dramático un modo muy particular de *abrir el horizonte* a los jóvenes... En el editorial de este número de la revista se les da en especial la bienvenida, y *Roberto Perinelli* responde en su artículo al porqué de la motivación de la juventud actual por el teatro. Considera su actividad al frente de la tarea educativa en la EMAD, durante más de 22 años, un desafío inquietante y atractivo, ya que se trabaja con materia viva y maleable. Luego de una escuela secundaria frecuentemente insulsa, el joven que accede a un taller o a una escuela de arte dramático *“se asoma al mundo de la vitalidad, del conflicto, del esfuerzo y de las alegrías y tristezas, y esto es la contrapartida de la mediocridad...”*

Buenos Aires, la más importante plaza teatral de habla castellana, iguala en nivel de calidad las más encumbradas metrópolis, y no se debe olvidar que en estos “nichos de salud”, donde los jóvenes sienten su protagonismo, crece

día a día la escena porteña. El mundo del rock y el universo del teatro son los dos ámbitos adonde los jóvenes se acercan con entusiasmo. ¡En el año 2005 hubo 524 inscripciones a la carrera de Formación del Actor! Nuestra ciudad sobresale sin duda por su pedagogía teatral en el mundo, basándose en el proyecto Stanislavsky a la cabeza y otros abordajes cada vez más personales, transmitiendo la experiencia, desde hace años, en una multitud de pujantes talleres particulares, a la par que en la EMAD, copiando el espíritu y la inventiva de grandes maestros.

El autor remarca la necesidad de máxima *flexibilidad* en toda enseñanza artística, donde siempre hay mucho más preguntas que respuestas, ideal difícil de concretar en una institución estatal que tiende a planificaciones *exactas*.

Perinelli niega enérgicamente que el interés del joven actor sea el éxito televisivo. Su experiencia le enseñó, al contrario, que las metas son mucho más románticas, y su objetivo directo es: *ser profesional*. Aquel profesional de vocación, que una vez que se siente formado en este arte, empieza a armar su propio proyecto. Marca como característica de los tiempos actuales la diversificación del quehacer actoral a otras ramas, como la actuación circense, la callejera, acrobacia, narración o la dirección teatral, realidad que enriquece la escena de Buenos Aires.

El joven teatrista es portador de la valiosa herencia del Teatro Independiente Argentino, comprometido y

audaz. El ámbito educativo teatral da señales de auténtica vitalidad y talento y, actualmente, los jóvenes no necesariamente tienen que compartir la enseñanza teatral con una carrera universitaria por reaseguro.

DESBLOQUEARNOS

BARCHILÓN, Ariel. *Entrenamiento dramaturgico*. En "Los Rabdomantes" N° 6, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 2008.

Este artículo interesa ante todo por las observaciones sobresalientes de *Stanislavsky* sobre el fenómeno de la *creatividad* en el ámbito de la actuación teatral. Aclara la relación entre el entrenamiento voluntario y la *activación de los recursos de la espontaneidad inconsciente*.

La creatividad no es algo que se puede "aprender", pero *se le prepara el camino*. Todo entrenamiento que se sostiene durante un tiempo adecuado logra que la acción deje de ser deliberada, voluntaria y consciente, para convertirse en *espontaneidad involuntaria*. La creatividad es un fenómeno más bien inobservable, común a todos los seres humanos, aunque surge en algunos con mayor facilidad. Puede ser cultivada en forma deliberada y consciente mediante un proceso de entrenamiento, que no enseña creatividad, sino que nos permite desbloquearnos, acceder a las fuentes dentro de nosotros mismos, optimizar las condiciones de emergencia de la misma.

Tanto la experiencia en el dramaturgo como el entrenamiento actoral significan superar la distancia que separa la *intención* del *acto*. La diferencia entre entrenar o no entrenar se manifiesta realmente como abismal. "*El entrenamiento facilita la fluidez de las ideas, la activación de las imágenes y la posibilidad de escribir desde una zona interior más ligada al placer y la libertad que a la angustia y la auto-coerción... Si un dramaturgo no entrena sus habilidades, no logrará la fluidez necesaria como para tener un encuentro con lo inesperado*".

Se llega así a la habilidad de suspender temporariamente el juicio crítico, llevar a su máxima expresión la flexibilidad, no pensar especulativamente. El autor distingue, además, entre un aprendizaje donde la repetición es rutinaria y otro donde se conserva la *motivación* originaria, o sea, una *repetición sensible*, la mejor forma de adquirir hábitos inconscientes. La calidad de atención del practicante es en ese caso de *entrega*.

Ariel Barchilón, dramaturgo, docente universitario y director teatral, enfatiza una actitud básica, posiblemente la única que permite al artista un éxito duradero: "*no forzar*", evitar toda presión de afuera y de adentro. Cuando no forzamos podemos disfrutar y crecer.

CONTRASTES

HUERTA CALVO, Javier. "*La vil quimera de este monstruo cómico*": a los cuatrocientos años del Arte nuevo de

hacer comedias. En ADE Teatro, Revista Trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España, Nº126, Madrid, Julio-Agosto 2009.

Año 1608 o principios de 1609...Discurso de Lope de Vega exponiendo sus fundamentos dramáticos ante los miembros de la Academia de Madrid...Algo inesperado, ya que no era su estilo dedicarse a lucubraciones retóricas y cuestiones de poética general. Él era un *creador*; la *nueva comedia* había seducido, pero el Fénix era también el que según muchos había *traicionado* los principios del arte literario, el respeto a los preceptos...

A Lope le gustaba hablar y escribir claro, en este caso en verso: “Y, cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves; / saco a Terencio y Plauto de mi estudio /.../y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, /porque como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”. Perfectamente ubicado en el mundo que lo rodeaba, manejaba con excelencia la psicología de la relación entre el actor y el espectador, pues conocía su ambiente. Graduaba con maestría la intriga, sin desvelar en ningún momento el desenlace: no admitía los “vacíos” del tiempo dramático. Su orgullo de dramaturgo estaba enraizado en la vida, secreto de su éxito, y logró que definitivamente quedaran guardados los preceptos del drama neoclásico. No ignoraba los ecos des-

favorables hacia su postura en España y en el extranjero, y tampoco los halagos que no eran pocos.

Es mérito de Javier Huerta Calvo, del Instituto del Teatro de Madrid, UCM, señalar interesantes contrastes: mientras el neoclasicismo francés en el *Arte Poética* de Boileau aludía a Lope como a “*un torpe rimador al otro lado de los Pirineos*”..., en la temporada 2006-07 un director suizo-colombiano introdujo a Lope de Vega en el recinto sagrado de la Comédie Française... De este modo Lope y sus teorías honradas y avanzadas, triunfan universalmente cientos de años más tarde.

En los últimos veinticinco años Lope, Tirso y Calderón vuelven a ocupar un lugar privilegiado en la teoría y en la práctica teatral. Calderón es el más representado fuera de España, a notable distancia del resto, y del repertorio loresco suscita gran interés *Fuente Ovejuna*. Hasta en la patria de Shakespeare aparece una crítica favorable de destacados directores británicos, entre ellos Boswell en 2004 lleva por Inglaterra y España una muestra relevante del drama español. Considera a Lope superior a Calderón en espontaneidad e intuición dramática, y sus argumentos más atrevidos y revolucionarios que los de Shakespeare. A fines del s.XIX *Fuente Ovejuna* es llevada a los escenarios de la Rusia de los zares, y pasados los años es elevada a la categoría de modelo revolucionario. Observando su evolución en España, *Fuente Ovejuna* es un magnífico ter-

mómetro para medir la historia de las mentalidades.

Lectura sumamente entretenida y reveladora de actualidades, ilustrada con excelentes fotografías de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), del Teatro Español de Madrid y otros, el artículo da a conocer bibliografía novedosa.

ESE PLUS

BUELA, Alberto. *Rasgos de la obra de arte*. En "Los Rabdomanes" N° 5, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 2006.

Sírvanos de guía la frase de Platón: "*La belleza es el esplendor de la verdad*" para ir descubriendo el sentido más profundo del arte, realidad misteriosa de nuestra vida humana, pues a través de la obra de arte brilla la verdad... Heidegger afirma el mismo concepto de este modo: "*La obra de arte abre a su modo el ser del ente*".

Alberto Buena define que la obra de arte expresa la verdad en forma *simbólica*, remitiendo a algo más allá de lo que presenta. Dado que los símbolos son signos arbitrarios (cada artista transmite lo mismo con distintos medios), y que el símbolo sólo se capta por *analogía*, al reflexionar sobre el arte descubrimos que sólo se llega a él por relaciones de semejanza. En el pensamiento de *Hegel* el arte es la *expresión sensible de la Idea*.

Más allá de este acceso intelectual, tengamos en cuenta la *conmoción* que

produce el arte en el observador, al tiempo que lo saca de lo trivial y lo trasporta a otro mundo más trascendente, efecto que Aristóteles denominaba *catarsis*. La expresión estética nos *conmueve*, es una experiencia humana profunda y transformadora.

Nos podemos preguntar entonces, si el *juicio* es el lugar de la verdad lógica, donde afirmamos o negamos algo entre *un sujeto y un predicado*, ¿qué es lo que ocurre cuando hablamos de estética y llegamos al conocimiento a partir del *juicio estético*? ¿En qué consiste el *juicio estético*? Pregunta de inquietante actualidad ante la ambigüedad de criterios a que nos somete el mundo massmediático.

Un *juicio estético* permite producir arte o reconocerlo como tal. Diferente al juicio lógico, el *conocimiento analógico* deja siempre algo *incognoscible*, rodeado de misterio, pero proporciona al mismo tiempo algunos contornos para poder evaluar con criterio qué obra es bella y cuál no lo es. El *ente* mismo es análogo, puede decirse de muchas maneras. Nos pueden salir al encuentro las palabras de Nicolai Hartmann: "*El ente tiene un plus no conocido que el hombre ignora y no puede conocer*".

La normatividad artística constituye un aspecto formal que no proporciona condiciones suficientes para producir "lo bello". Evidentemente es inútil querer captar el esplendor estético mediante una claridad conceptual. La *compenetración* entre el ser y la belle-

za es una realidad que ha cautivado a infinidad de pensadores desde Platón hasta nosotros: a Santo Tomás de Aquino, Leonardo da Vinci, Hegel, Heidegger y otros.

Lo *bello* va más allá de toda categoría, no es un género, como no lo es el *ser*. Su presencia se puede presentir, conjeturar, descubrir. El autor, profesor de Filosofía de la UBA y doctor por la Sorbona, nos conduce en calidad de guía excelente en el tema.

CRÍTICAS

RODRIGUEZ DE ANCA, Antonio. *Los críticos, ¿son prescindibles?* En "Los Rbdomantes" N° 6, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 2008.

El autor falleció poco después de escribir este artículo para los Rbdomantes: director y docente teatral, dramaturgo, dirigió la revista "Teatro" hasta 2004, productor artístico del Teatro San Martín, dedicó 40 años de su vida a la crítica teatral. Conocedor de la vieja guardia, que le transmitió su experiencia, lo mismo que de los contemporáneos, sintetiza en estas líneas con sentido profesionalismo las condiciones que debe reunir un crítico de la actividad escénica, de este "quehacer netamente comunitario, hecho por voluntad y dedicación de un grupo de seres humanos para otros seres humanos".

Una enorme diversidad nos caracteriza como seres humanos, nuestros juicios se tiñen de matices personales hasta en los más mínimos detalles, aun

cuando pretendemos lograr la máxima "objetividad". Esta inevitable mirada subjetiva, presente en el crítico teatral, constituye su riqueza; captación particular que surge en parte de su inconsciente. El autor pasó su infancia y juventud en el seno de un hogar apasionado por el teatro, ya que por su familia paterna era descendiente de numerosos actores de España. Siente la crítica como "parte del teatro" y la total objetividad en ella como una "ilusión".

Crítico teatral en el diario *La Nación* y hombre de teatro, Rodríguez de Anca subraya que es indispensable saber distinguir entre un crítico y otro. Se podía estar tranquilo si Kive Staiff o Edmundo Guibourg elogiaban una obra o una puesta en escena, pero no así cuando el crítico era contratado por una empresa, sin poseer cultura adecuada, y sin conocer las disciplinas y reglas que confluyen en la práctica del arte escénico. Pero *"porque el teatro es arte, riesgo, equilibrio y una cuota de misterio, y la dedicación y el estudio, por profundos que sean, no son suficientes para encontrar el camino más apropiado, la ruta que conduzca al hecho artístico, la misión del crítico puede estar allí, en señalar desde su leal saber y entender la falla, el rumbo equivocado"*. La crítica nació con el teatro y el teatro la necesita.

Sócrates, Platón, Aristóteles fueron críticos teatrales. Aristóteles en su *Arte Poética*, primer tratado de estética de la humanidad, humanizó el arte en

general, y al teatro en particular. En la Argentina, Echeverría, Mitre, Alberdi, se ocuparon del teatro, y opinaba Sarmiento que la crítica *debe corregir; pero no matar*. Que más vale que haya una crítica imperfecta a que no haya ninguna.

En la actualidad, en un mundo globalizado, donde se privilegian los intereses sobre los valores espirituales, la oferta teatral anual, de más de 300 obras estrenadas, dificulta y hasta imposibilita la labor del crítico honesto. Es cuando la experiencia y las palabras claras de este autor puntualizan los objetivos para todos aquellos que aman con pasión esta rama del arte.

PACHUCADAS

BARZUNA, Guillermo. *La galería ignorada. Textos sobre cultura popular costarricense*. En “Escena: revista de las artes”, Universidad de Costa Rica, Año 31, Número 63, julio-diciembre 2008.

Manifestaciones creativas en el campo del folclore lingüístico costarricense constituyen un auténtico legado cultural del pueblo: *el argot, el piropo y el grafito* merecieron siempre la atención de la revista “Escena” en tiempos en que no fueron avalados por los estatutos de lo estético. El artículo es un recuento de escritos que el autor había publicado en ella en los últimos treinta años.

Este tipo de textos aparecen diariamente dispersos, con una característica lúdica por excelencia. Forman parte

de la cultura marginal cuya existencia revela valores que se minimizan. Las calles de la ciudad forman esa “galería ignorada” en la que nace esta expresión popular urbana con toda su picardía lingüística. Es cuando la creatividad popular desarticula lo establecido y ofrece, al mismo tiempo, una pluralidad de voces y de visiones. Su estrategia es el rechazo de las convenciones verbales.

Así funciona en Costa Rica el argot del *pachuco*, personaje urbano marginal. Los adolescentes del sector medio o alto se identifican con él por la fuerte carga ingeniosa y expresiva. Es una lengua de ocultación, modifica constantemente sus términos, y sirve para todas las circunstancias sociales. Se usa para nombrar las partes del cuerpo, la bebida o las drogas. Manifiesta crítica a la autoridad y a ciertos sectores sociales. Expresa la visión del mundo de personas que viven una realidad difícil y que sienten solidaridad por su grupo.

Barzuna llama a los piropos “palabras encendidas”, otra expresión del ingenio popular. Dicen el deseo, seduciendo, buscando la atención del otro...y ante la indiferencia agreden. Se oyen cada vez menos aquellos piropos referidos al campo y a la naturaleza, y pasan a ser actualmente de corte más urbano. Se asocian con el tono de voz y también con los ademanes.

El grafito, “la voz del silencio”, se origina en una protesta, presente desde la década de los setenta. Con la complicidad de la noche las blancas paredes

seducen, y nace, con humor, ironía e ingenio, esa escritura de ruptura y de transgresión. Son manos anónimas que constituyen la imprenta de los pobres. El grafito busca evadir lo establecido. Resultan interesantes en la evolución del grafito los cambios temáticos que reflejan épocas. Se caracterizan por su pronta desaparición, el anonimato y la fuerte carga expresiva. Este interesante artículo abunda en ejemplos y muestra la creatividad del grafito en Costa Rica, París, México y en el metro de New York. Textos que invitan a pensar, a reír, incitan a la respuesta: “*comunican su incomunicación en soledad*”.

BIPOLARIDAD

DARKO SUVIN. *Vida de Galileo de Bertolt Brecht. El alimento celestial negado.* En ADE Teatro, Revista Trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España, Nº126, Madrid, Julio-Agosto 2009.

La Vida de Galileo (VG), la más difundida de las obras de Bertolt Brecht, es la que ha sufrido más reescrituras a fondo. Brecht estaba contento con la caracterización de Galileo pero no terminaba de definir el sentido de la obra. Quiso mantener sin embargo siempre las ambigüedades significantes centrales en las tres versiones existentes.

La “versión danesa” es una hábil *estrategia contra los gobernantes*, donde compara los nazis a los inquisidores que intentaron en vano acallar la ver-

dad de Galileo. Ya aquí Galileo es una figura rica y contradictoria, que por un lado traiciona a la ciencia, y por otro, pasa de contrabando los *Discorsi* por medio de Andrea para que se conociera su “testamento científico” a pesar de haberse retractado delante de la Inquisición. En la versión “americana” la traición de Galileo se muestra como una traición contra el *pueblo* más que contra la ciencia. Se vincula con las explosiones de la bomba A sobre Japón. En la tercera reescritura, la “versión de Berlín”, se reincorporan muchos recortes que se enriquecen con nuevos detalles.

Darko Suvin, catedrático de la Universidad McGill de Canadá, sostiene en este extenso artículo que “*la dominante temática de VG es el propósito de conocimiento en la sociedad de clases: la ciencia debería ser el conocimiento para facilitar la vida de la gente, pero es alienada por la presión despiadada de la autoridad*”. Los logros y los fracasos del sabio se presentan en la atmósfera eufórica de las escenas en las que impera la cognición y otra atmósfera depresiva en las que domina la autoridad. Variados elementos dramáticos reflejan la característica bipolaridad brechtiana.

VG coloca en primer plano los comentarios sobre la mirada auténtica, cuyo símbolo es el telescopio, que hace visible lo invisible. Desde la primera escena se habla de la “luz del conocimiento” y que el pueblo debe decidir cómo ver el mundo. Aparece la elo-

cuenta metáfora de la nutrición: la dualidad del alimento del estómago y el alimento de la mente. En sus instrucciones a Andrea, Galileo establece la diferencia entre la visión acertada y la visión errónea. Lo que vemos *puede no ser cierto*, pero lo que es cierto muchas veces *no se puede percibir*. La visión correcta es correlativa a una alianza con el pueblo; la ceguera significa un encarcelamiento voluntario al aislarse del pueblo.

La metáfora que rodea la obra, el *alimento celestial*, se consigue mediante la unión de las series metafóricas de la comida y la vista como cognición. A Galileo le gusta comer y también le gusta pensar. Pensar es uno de los mayores placeres del ser humano. Si piensa es por sensualidad, por lo que *“no sería capaz de decir un no a un vino viejo ni a una idea nueva”*. Los alimentos celestial y terrenal están

ligados entre sí: cada uno contribuye al otro. Galileo necesita tanto las tablas matemáticas como el pan y la leche. En la sociedad de clases esa búsqueda del conocimiento enfrenta dificultades.

VG funciona por analogía, como una parábola: el significado predominante es la derrota de un buscador del conocimiento en la sociedad de clases. Todos debemos descubrir nuestro propio potencial galileico: no menos que este es el propósito nada modesto, renovador e idealista de Brecht. El artículo es fruto de un análisis detallado de la obra de Brecht, acompañado de gran número de fotografías de las diferentes representaciones y, por último, de una exhaustiva bibliografía especializada.