

Brecht y yo

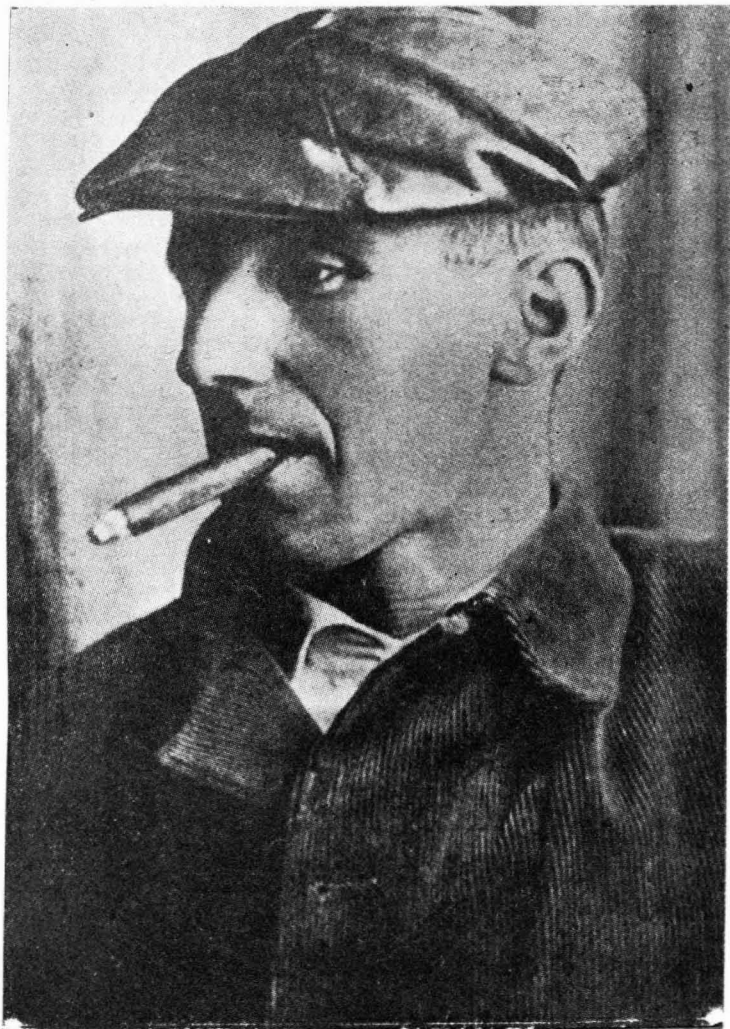
Una entrevista con Lotte Lenya

Hay dos leyendas distintas de Brecht. Una es la que se refiere al dramaturgo universal y creador del "Teatro Épico", cuya obra es mantenida viva en el *Berliner Ensemble* por su viuda Helene Weigel. La otra es la de Brecht, el joven revolucionario de los "veintes", áspero romántico en una sociedad podrida que recogía su emponzoñada alegría y su política cancerosa, situándolas en fantásticos escenarios de Chicago, el Soho Eduardiano y su propia ciudad imaginaria de Mahagonny. La guardiana de esta leyenda es también una mujer.

Lotte Lenya, la viuda de Kurt Weill (compositor, entre otras muchas colaboraciones con Brecht, de *La ópera de tres centavos*), quien cobró fama internacional durante los "cincuentas," gracias sobre todo a sus grabaciones, que tuvieron un efecto comparable tan sólo a las novelas de Isherwood en el renacimiento del interés por el Berlín de los "veintes".

Un sonido conmovedor, que una vez que se oye no se olvida nunca, su voz, que puede acariciar como un toque carnal o golpear como un látigo, y que convertía siempre las triviales frases de la música de café en distorsiones grotescamente sardónicas —incluso cuando la canción era simplemente acerca de una muchacha que miraba el mar— daba un sentido de la dureza del mundo. Su apariencia está de acuerdo con las características de su voz: un delgado cuerpo de bailarina coronado por una gran cara de piedra, salvajemente dividida por un trazo de lápiz labial.

Lenya actuó en el papel de Jenny en la producción original de *La ópera de tres centavos* de 1928 y después apareció continuamente en las otras obras de Brecht, hasta que, con la toma del poder de los nazis, se unió al éxodo en masa de los artistas alemanes. Después de una temporada en París y Londres, ella y su marido se trasladaron a Nueva York, donde Weill reanudó su carrera como compositor de comedias musicales. Nueva York es todavía su hogar, aunque ahora ella hace frecuentes viajes a Europa. Actualmente está en Londres ensayando para el estreno en el Royal Court de la producción de George Tabori *Brecht on Brecht*. Hablamos con ella en su camerino; Lenya sentada, encogida en la esquina de un maltrato sofá...



Brecht — "parecía un mendigo con su uniforme"

"Conocí a Brecht al principiar la primavera de 1925. Él fue al pequeño apartamento que teníamos en Berlín. Se suponía que debería llegar a las cuatro de la tarde. El timbre sonó, la dueña fue a la puerta y se la cerró en la cara, diciendo: 'No queremos nada hoy', porque pensó que era un mendigo. Y parecía un mendigo con su uniforme, usted sabe: la cachucha de cuero y la corbata de cuero y la chamarra de cuero. Kurt Weill oyó el portazo, corrió hacia afuera y lo trajo. Éste fue nuestro primer encuentro con él, antes de que trabajáramos juntos ensayando las canciones en el *Kleine Mahagonny*.

"Era uno de los más maravillosos directores que he conocido, y he conocido a muchos muy buenos durante mi carrera. Creo que su genio para dirigir era tan grande como su genio como dramaturgo y poeta. Por ejemplo, cuando yo canté la primera canción para él —*Oh Moon of Alabama*— con mi sólido entrenamiento en la Escuela de Ballet, empecé, y evidentemente hice algunos gestos que él consideró demasiado balletísticos, y me dijo: 'Lenya, querida, no seamos tan egipcios', y con sólo un ligero toque dirigió mi mano hacia otro lado, creando un gesto mío que ha llegado a ser famoso y que he conservado toda mi vida. Ésta era su manera; con un ligero toque y sin quitarte nada de tu personalidad, hacía que floreciera lo que había en ella."

¿Qué grado de conciencia tenía usted de la relación entre su trabajo y lo que estaba pasando en la sociedad?

"Esa pregunta es muy difícil. Incluso si uno vive en una época como la de los 'veintes', que fue una época salvaje y desordenada, si uno es una joven actriz difícilmente está atenta a esas cosas. Se está tan ansiosamente ocupada en hacer una carrera, y en hacer lo que más se quiere hacer en la vida.

"Había disturbios, por supuesto. Cuando estrenamos *The rise and fall of the City of Mahagonny* en Leipzig, hubo múltiples broncas con los nazis que cargaban contra el teatro. Difícilmente se podía terminar la ópera. En la segunda representación cada salida estaba vigilada por la policía y la ópera se tuvo que hacer con las luces prendidas. Esto fue en 1930. Lo extraño fue que cuando hicimos *Mahagonny* en Berlín, en 1931, no sucedió nada de eso; ninguna interferencia, nada. Fue muy sorprendente, porque nosotros estábamos totalmente seguros de que algo iba a pasar, como pasó cuando hicimos *Kleine Mahagonny* en Baden Baden. Brecht sabía que ésta era una obra muy revolucionaria, así es que le dio a cada cantante un silbato y dijo: 'Bueno, si el público empieza a silbar, ustedes silbenle también.' Y eso fue exactamente lo que pasó, y por supuesto aumentó el éxito de la representación.

"Dejamos Berlín en 1933. Toda la *avant garde* de Berlín estaba en la lista negra de los nazis, así que la salida fue muy rápida, porque nos avisaron que al día siguiente ellos iban a apresar a todos los 'Kultur Bolshevists', como los nazis los llamaban. Así que dejamos Berlín en la mitad de la noche. No llegamos a América hasta 1935."

—¿Ha cambiado su técnica con los años?

"Mire, conforme pasan los años uno madura — eso significa también que la voz se hace más grave en unas cuantas notas. Pero el estilo no ha cambiado nada y debo contarle una anécdota sobre Brecht cuando hice mi primer álbum de discos. Eso fue en 1955, fui a ver a Brecht y le dije que tenía una oferta para hacer la grabación. Él dijo: 'Es formidable, maravilloso.' Y yo dije: 'Bueno, ¿te gustaría que cantara? Hace tanto que no me oyes.' Y él dijo: 'Sí, a mí me gusta oírte cantar en cualquier momento.' Así que canté *Surabaya Johnny* para él. Y le dije: 'Bueno, Brecht —usted entiende, después de terminar— bueno... Yo sé... Tú tienes ahora tu teoría sobre el teatro épico...' Y él me tocó ligeramente la mejilla y dijo: 'Cualquier cosa que tú hagas, Lenya, es suficientemente épica para mí.'"

—¿Siente usted que las creaciones Brecht-Weill han llegado a ser propiedad artística suya?

"Bueno, no. Yo nunca estoy segura y doy gracias a Dios de no estarlo. Estoy segura de lo que estoy haciendo, desde luego estoy segura de eso. Pero la agonía de hacerlo está siempre ahí y me molesta mucho cuando la gente dice: 'Pero has cantado eso tantas veces.' Yo digo: 'No, es siempre nuevo ¿no lo entiende? Nunca es lo mismo. Estructuralmente es igual, pero creo que el miedo y la agonía por que paso da una intensidad que es siempre fresca y siempre nueva y que creo que uno no debe perder nunca.'"