

TEATRO

"Las bragas",
vodevil y crítica

HAY descubrimientos fáciles, obras antes desconocidas que nuestra curiosidad consigue situar de inmediato en el cuadro de referencias y vacíos que constituye nuestra cultura. Los artículos y los comentarios de los estudiosos —los adelantados del "descubrimiento"— nos ayudan, pero lo bueno es que uno no tiene que recurrir a ellos para saber que está ante una obra que le importa. La "novedad", por decirlo con otras palabras, se integra rápidamente a nuestra realidad intelectual, potenciada por una serie de preguntas que, claras o latentes, ya estaban en nosotros. No es ese el caso de "Las bragas", de Carl Sternheim, estrenada en el teatro Bellas Artes, de Madrid, cuyo interés no resulta palmario y hay que consolidar a través de una serie de textos críticos complementarios.

Leídos tales textos, uno intuye que la obra de Sternheim, colocada en el denso discurso del teatro alemán, admite, por contraste con varios "ismos"—romanticismo, naturalismo y simbolismo, entre otros—, una estimación que difícilmente puede establecer el espectador español, para el que no cuentan esas referencias implícitas. Insistir, por ejemplo, en lo que pueda tener Sternheim de antecedente brechtiano resulta incluso desorientador. Y no porque en "Las bragas" no existan elementos asociables a ciertos aspectos de la poética brechtiana—entre ellos, el ya citado rechazo del naturalismo y del romanticismo, la conciencia del "comportamiento social" del individuo en función de su clase o la existencia de un "punto de vista" narrativo, externo a los personajes de la historia que se cuenta—, sino porque, desde la perspectiva cultural española, dictada por el orden de llegada de las obras, por las ausencias y por las circunstancias, Brecht es muchas cosas fundamentales aún no bien entendidas, o a medio entender, sin cuya comprensión las asociaciones con el vodevil de Sternheim resultan equívocas o bizantinas.

Ya sé que ese es "nuestro" problema. Y que no se trata de

respetar la ignorancia, sino de combatirla. Más aún: que esa es una de las obligaciones de los teatros nacionales de cualquier parte, y, por lo tanto, del Centro Dramático Nacional. La interrogación está en saber cuál es el "margen", hasta dónde cabe llegar a partir de un discurso teatral como el nuestro, tan lleno de afirmaciones categóricas y, en general, tan pobre en el análisis de las formas y estilos de expresión escénica. O, en otros términos, dónde acaba la aventura



"Las bragas", de Carl Sternheim.

cultural para entrar en el culturalismo.

De "Las bragas" podría decirse, como de todos los buenos vodeviles, que se sujeta a un mecanismo implacable. A partir de un hecho insólito—a una dama se le caen las bragas en público, provocando el entusiasmo erótico de los caballeros que lo advierten—, el autor pone en marcha el dispositivo clásico. Incluso el desinterés entre marido y mujer, el recíproco aburrimiento y la subsiguiente necesidad de encontrar nuevas relaciones es un material bien conocido. Acaso sea específico de "Las bragas", subrayado por la forma de encarar su montaje, una paródica gravedad, una permanente presencia de las apariencias, que entrañaría—al margen de que, como latinos, nos resulte difícil saber hasta dónde se trata de una "gravedad" estilizada o estrictamente reflejada por el autor alemán— el punto máximo de la crítica y de la ironía autorral. Los personajes, sean peluqueros, escritores o funcionarios, actúan con el mismo automatismo, entregados, cada uno a su manera, al vodevil como si fuera un ritual social inevitable. Las mujeres esperan, simplemente, que llegue el amante para encontrar un sentido a su papel de mujeres. La obra remonta así la fantasía de las bragas caídas en un parque para encarrilarse como una historia "clásica", despoja-

da, eso sí, de la idea de la "liberación romántica", para presentar el juego de parejas como una extensión, igualmente aburrida y reglamentada, de la vida matrimonial.

La dirección de Angel Facio se atiene muy especialmente a mostrar este mecanismo, este vacío pulcro y cínico. La escenografía y los figurines—Isidro Prunés y Montserrat Amenós— subrayan el carácter formalista de esta especie de pastelería social. Los actores afirman con solidez sus dis-

tintos tipos, tarea en la que Santiago Ramos—que es ya casi un especialista en esta clase de composiciones— se lleva la palma. Salomé Guerrero, una de las mejores y más desaprovechadas actrices españolas, consigue el único personaje ambiguo, el único personaje inquietante, sin salirse lo más mínimo del estilo general de la interpretación. En última instancia—y habría que preguntarse, en su favor, hasta dónde influye en ello, más allá de la indudable personalidad de Gandolfo y de Facio, el hecho de que José Luis Gómez, el director artístico del Bellas Artes, sea un actor—, un punto destacado de "Las bragas", como antes de "Veraneantes", sobre todo a medida que fueron avanzando las representaciones, es la interpretación. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Un capítulo
de la fotografía
española: José
Ortiz-Echagüe

LA fotografía de José Ortiz-Echagüe está muy ligada a una determinada visión del paisaje y los tipos humanos, y también a cierto entendimiento de la fotografía. La exposición que se presenta actualmente en el Pala-

do de Exposiciones del Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid nos permite conocer en conjunto la obra de este extraordinario fotógrafo, conocido hasta ahora, sobre todo, por sus numerosos libros sobre temas españoles: España, tipos y trajes (1933); España, pueblos y paisajes (1938); España, mística (1943), y España, castillos y alcázares (1956), así como por sus fotografías de tipos marroquíes y saharauis. Completaremos esta relación con dos libros más: Spanische Köpfe, publicado en Alemania en 1930, y José Ortiz-Echagüe: sus fotografías, Madrid, 1978, del que se han hecho en 1979 ediciones alemana, inglesa y francesa.

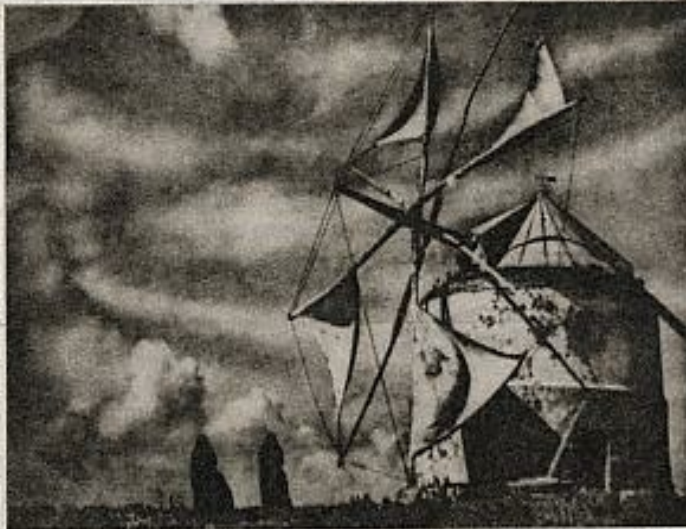
Esta exposición reúne ciento cuarenta fotografías, que abarcan un largo período: de 1903 a 1964. Son imágenes que nos resultan familiares, incluso aunque no las hayamos visto: creaciones fotográficas paralelas a una visión pictórica tradicional del primer tercio del siglo, que, por su difusión, influyeron en otros fotógrafos, contribuyendo en esos años al conocimiento de España o, al menos, de una de sus caras. Existe una correspondencia con pintores como Sorolla, Regoyos, Beruete—también hay ecos de la pintura de historia y del simbolismo—, y, en parte, con la visión que de España tiene el 98: España es, como vemos, tierra de castillos, mística y sus tipos humanos están vistos en una lectura costumbrista. Resulta curioso, y acaso de algún modo significativo, que muchas de estas imágenes tradicionales, por su gran atractivo popular, fueran utilizadas por la FAI para su propaganda durante la guerra, después de que fuera incautado su archivo. Pero todo esto es una espléndida lección de fotografía, desde el punto de vista artístico y técnico. Anotemos, al respecto, que todas las fotografías aquí presentadas han sido positivadas en papel Carbondir, con el procedimiento que Ortiz-Echagüe llama "al carbón directo". Como él mismo hace notar, en un texto que se recoge en el catálogo, con este papel, que sólo era fabricado artesanalmente por M. Fresson en Francia, "se logra una imagen que es esencialmente de pintura acuarela sobre papel de dibujo".

El concepto de esta fotografía es, en efecto, muy pictórico, y me parece correcto, sin que deba entenderse necesariamente como

algo peyorativo, su inclusión en la línea de los fotógrafos "pictorialistas" o "pictoricistas". La pintura, con la literatura de aquellas generaciones, influyó mucho, sin duda, en Ortiz-Echagüe, pero es seguro que su fotografía costumbrista marcó, a su vez, a muchos pintores. La visión de esta exposición resulta muy interesante porque todas estas imágenes, sea cual sea el entendimiento que se tenga sobre los modelos —la tierra y sus hombres, con todo lo que tienen detrás—, forman ya parte del patrimonio común. Y recordemos que Ortega y Gasset prologó el libro *España, tipos y trajes*, y que *España, pueblos y paisajes*, aparecido durante la guerra civil, llevaba un prólogo de Azorín.

Esta obra no es independiente de la personalidad de su autor. José Ortiz-Echagüe, que cumple este año noventa y cuatro —nació en 1886—, es ingeniero de profesión y su vida ha estado muy vinculada a la aviación. A los veintidós años logró ser piloto de globo libre y en 1911 consiguió el título —el tercero de los concedidos hasta entonces— de piloto civil. Incorporado al Ejército en 1909, es destinado a Marruecos, donde pasará seis años sirviendo en su mayor parte en aviación. Allí tendrá ocasión de realizar algunas de sus mejores fotografías, como *Siroco en el Sahara*, y con *Moro al viento* obtiene, en 1915, el primer premio en el concurso del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Algunas fotografías de estos años son seleccionadas para su publicación por *Photograms of the Year*, el anuario editado en Londres, en el cual ha sido incluido desde entonces en más de treinta ocasiones. Después fundará y dirigirá en España la primera empresa aeronáutica española, la CASA, y, en la posguerra, será presidente de la fábrica automovilística SEAT.

No nos distraiga, pues, ni el carácter pictórico —tan evidente en todos los fotógrafos de su momento— ni los temas de una España que ahora nos resulta —y acaso lo es sólo en parte— tan lejana. La obra de Ortiz-Echagüe está respaldada por un profundo conocimiento científico y técnico y, a más de su calidad, en muchos aspectos ejemplar, constituye, por encima de su supuesto aire intemporal, un documento revelador de nuestra historia. ■
JOSE CORREDOR-MATHEOS.



Fotos de José Ortiz-Echagüe.