

LA SERRANA DE LA VERA

en 1614, en Alba de Tormes, por Jusepa Vaca, a quien el autor dedica la obra.

Desde entonces, al margen de la consideración variable que ha merecido el autor, la Serrana de la Vera no pasa del manuscrito a la imprenta hasta que Ramón Menéndez Pidal y María Goyri de Menéndez Pidal publican su edición en 1916.

De cualquier forma, y a pesar de esta importante restitución, ni la edición y estudio de Rodríguez Cepeda, ni las indagaciones sobre los orígenes míticos de la Serrana escritas por Caro Baroja, ni algunos estudios de otros autores españoles y extranjeros, hacen trascender la definitiva importancia de la obra a los escenarios.

Recientemente, un estudio de Bernard Leblon investiga también los contenidos míticos de la Serrana, estableciendo una asombrosa analogía con parecidas leyendas de los indios Hopi, de América del Norte; con rituales de los Vehini-hai, de las islas Marquesas; con leyendas de la Costa de Marfil, etc.

Lo importante del estudio de Leblon —que considero indecoroso analizar, cuando aún su autor no lo ha dado a imprimir— son las conexiones que establece entre estos ritos, las leyendas contenidas en el romancero castellano y catalán-aragonés, las obras de Lope, Vélez y Valdivieso, con la indagación psicoanalítica del mito, que le lleva a profundizar en el sentido fálico de la bruja-ogro de la mitología europea.

No olvida dicho estudio la Serrana de la Vera de Herrera Petere, autor español, exiliado y residente en Ginebra, cuyo texto —inedito— he conocido últimamente. El comentario de esta obra merecería capítulo aparte. Baste, por el momento, enunciar qué en esta moderna versión del mito, el drama se sitúa en dos planos: uno actual, en el seno de una familia proletaria; otro, en el pasado, al que llegamos a través de un inquietante protagonista, la televisión, que, convertida en escenario, simultanea las dos acciones. A primera vista resulta desconcertante la obra, por su lenguaje hermético, y porque el autor reduce la acción a un inmovilismo total. Tanto en el presente —una escena doméstica, donde la miseria es compañera enajenante del objeto de consumo— como cuando nos sumerge en el pasado, plantándonos ante una escena de campesinos —basada en la Egloga VII, de Juan de la Encina— enajenados por el rito de comer, el para- lelismo e inmovilismo de la acción es total. Parece el autor que-

ernos decir que el tiempo ha pasado, pero que el devenir de los hombres no es más que una cíclica repetición, una misma situación. Dentro de esta acción detenida, lo único que sale de lo inmóvil es el desarrollo dramático del mito de la Serrana; peripecia que, por otra parte, sucede en el ámbito de lo imaginario. Es a resultas de este esquema dramático que la obra de Petere cobra significación. Definir la realidad como una situación eternamente inmóvil, e incluir la acción en el universo imaginario, da coherencia a la desgarrada burla de su mojiganga. Y conecta el drama con la secular incapacidad de la literatura española de inscribir a sus héroes en el marco de la realidad. La locura, los sueños, la farsa, o como en este caso el mito, son único refugio factible.

Lo más enigmático de esta insólita obra es que el autor utiliza el rito como lenguaje del mito, y no el coloquio real. De esta forma, sin penetrar en el significado ritual de las palabras o de la situación, se hace muy difícil comprender la dimensión de la obra. Coincidiendo con Leblon en su interpretación de la Serrana como símbolo de la Madre-fálica-terrible enfrentada al hombre-niño-perdido, el conflicto mítico de la liberación del hombre, desligándose por la revelación de la palabra del dominio castrador de sus orígenes, y el eterno retorno de su historia hacia las fuentes, justifica el paralelismo y la identidad de las acciones de los dos tiempos, pasado y presente, que se yuxtaponen en la obra.

Salvando las distancias, y para terminar con quien empecé, Vadim, en su comentada simbiosis de Don Juan-Serrana, no vacila en incluir varios aspectos exteriores de diversos ritos del mito. El arco y las flechas, la gruta subterránea alejada de la ciudad, la cena y el fuego exterminador, etcétera. Su error consiste en no incluir la significación de dichos actos rituales en una obra de corte naturalista, pues su falta de significación los hace invisibles a los ojos del espectador actual. Pero más grave es el hurto de móviles que hace a la protagonista. Convierte así al héroe en un caprichoso monstruo y da a la película un cariz tan reaccionario como incongruente.

Dé cualquier modo, no debemos lamentar el éxito de la película en las pantallas —extranjeras—. Más lamentable es que un preocupado viaje a París, en busca del drama prohibido, dé origen a desempolvar unos textos de estimulante vigencia que se pudren de olvido en las estanterías. ■ J. C. A.

Los CoNteM poRa nEoS

Un grupo de ex jóvenes políticos se reúne desde hace tiempo en un club madrileño llamado Don Hilarión. Hay entre ellos nombres interesantes. Últimamente parece que cuajan. Intriga un poco, sin embargo, la elección del local. Es decir,

del nombre del local. Si se ha buscado un simbolismo, un patronazgo, es acertado. Don Hilarión es el personaje entrañable de un sainete de fines del XIX: "La Verbena de la Paloma". O "El boticario y las chulapas". O, en fin, "Celos mal reprimidos". Tiene dos opciones, y no sabe por cuál decidirse: "una morena y una rubia". ¿La morena de la oposición, la rubia del poder? Este mismo balanceo le produce una considerable felicidad. Don Hilarión es farmacéutico y rico. De él son las primeras palabras del sainete famoso, y las canta con música de Tomás Bretón: "El aceite de ricino/ya no es malo de tomar./Se administra en pilóritas/ y el efecto es siempre igual". Nada más cierto. El aceite de ricino llegó a administrarse, en otros tiempos, en dosis masivas. Se le puede preguntar todavía a alguno de sus recipientes, como es el actual director de un semanario de gran circulación. Como hoy "las ciencias adelantan que es una barbaridad" —dice el interlocutor de Don Hilarión— las suaves y gratas pilóritas producen el mismo efecto.

Don Hilarión es viejo y rico. La rubia y la morena le rejuvenecen: "Estoy lo mismo que en mi edad primera". El reprimido es Julián: joven, cajista de imprenta. Se pasa el tiempo —dice la acotación— "suspirando y haciendo gestos de rabia". Le reprime la señá Rita: "¡Qué tiés madre, Julián!, le repite. Y le dice que "el hombre de vergüenza se calla y se acabó". Tranquilos y pausados pasan los responsables de la noche madrileña: el sereno, y los guardias corroboran: "¡Si, bonita está!". Pero, dicen, "son cosas de estos tiempos". Pero, ¿cómo está la política? El sereno la definirá con una de esas fra-

ses vagas, sabias, metafóricas y tremendamente expresivas que son una clave del lenguaje popular español: "Y torna por arriba/ y vuelve por abajo...". Quiere precisar: aquella calle tenía tres faroles, se han suprimido dos. Consecuencia:

"Y luego habla el Gobierno/ de la cuestión social/ El trueno será gordo.../ ¡Pero muy gordo...!". Los guardias se consultan entre sí: "¿Qué hacemos, tú?/ Lo que te dé la gana/ Vamos a dar una vuelta a la manzana".

El trueno, finalmente, estalla. No el de la política, el del drama privado. Julián se salta la represión, Don Hilarión huye, el inspector de policía interviene, las chulapillas exclaman: "¡Nos ha perdido a todos!", el tabernero insiste en la autorrepresión de Julián ("¡Y a ver si aprendes a comprimirte!"), la morena se solidariza con el obrerillo, el inspector de policía le comprende y se dirige al público —dice la acotación— para poner punto final al asunto. Al público: para que también aprenda a comportarse, y vea el ejemplo: "Señores, háganme ustedes el favor de no armar otro escándalo en la Verbena de la Paloma...". Final cartesiano, final de sainete. Lejos de la vida misma. El sainete se apegaba a la vida cotidiana y al más estricto realismo durante todas sus escenas, excepto en la última, en que se desmentía todo, y que venía a ser siempre la explicación de que el amor triunfa. Y el trabajo. Y la honestidad.

¿A qué venía todo esto...? A los madrileños nos pasan estas cosas: nos enredamos en un monólogo y de pronto preguntamos a nuestro paciente y adormilado no-interlocutor: "Pero, ¿qué estaba yo diciendo...?". El desgraciado no lo sabe. Ya hacía tiempo que estaba pensando en sus cosas. "¡Ah, sí! —dice uno—; de los jóvenes políticos que se reúnen en Don Hilarión... La verdad es que me he perdido y ya no sé lo que iba a decir... Todo esto no tiene, en realidad, nada que ver...". Y todo se queda en nada.

POZUELO