

CINE

El Maquiavelo de «La mandrágora»

Enemigo acérrimo de las teorías expuestas en «El príncipe» — como demostraría su prefacio al «Antimaquiavelo» escrito por Federico de Prusia—, Voltaire no dudó, sin embargo, en afirmar que «La mandrágora» situaba al autor florentino «por encima de Aristófanes». Alguien tan alejado de él como Menéndez Pelayo también mostraba su estima por la obra, exclamando: «¡Pluguiera a Dios que se encontrara siempre en el teatro italiano aquella fuerza de acción y de caracteres!». En su momento (segunda década del siglo XVI), las representaciones alcanzaron un notable éxito, con el Papa León X como uno de sus máximos seguidores. Recogió Maquiavelo en «La mandrágora» toda una tradición del «relato licencioso» que ya había triunfado en el «Cuatrocento», organizando sus ingredientes en forma no alejada de la «Commedia italiana», cuyos personajes-tipo aparecían aquí casi literalmente reflejados. La obra mantenía todo el aspecto de un cuento de, por ejemplo, «El Decamerón», ampliado y trasladado a una estructura teatral de cinco actos. No resulta extraño, por otra parte, que la sociedad florentina y la romana aceptasen complacidas el texto, pues sus ingredientes de evasión y erotismo venían a ser las constantes de su vida cotidiana. Evasión fue, asimismo, para Maquiavelo el redactar la comedia, un año o dos después (1514 ó 15) de finalizar «El príncipe», su escrito más conoci-



«La mandrágora» («La mandragola», 1965), de Alberto Lattuada.

do universalmente. Pero evasión sustentada en un trasfondo de tristeza y amargura, que él mismo revelaría claramente en el prólogo original: «Si este asunto os pareciera demasiado frívolo y poco digno de un hombre que quiere parecer discreto y grave, excusadlo pensando que trata de endulzar con estas vanas imaginaciones sus días de dolor, porque no sabe ya a dónde volver sus miradas suplicantes, se le prohíbe manifestar en otros trabajos aquello de lo que es capaz, y ya no hay recompensa para las penas que ha sufrido».

Cinematográficamente, se ha recorrido un camino inverso al de la cronología literaria, pues bien podemos considerar la adaptación que de «La mandrágora» realizara Alberto Lattuada (1) hace nueve años — y que hasta ahora se mantenía inédita entre nosotros — como un precedente del aluvión de traslaciones de relatos medievales llevado a cabo por el cine italiano a partir, ya más directamente, del éxito taquillero de

«Il Decamerone», de Pasolini, en 1971. Después de «El poder de la mafia» (1962), tres años llevaba entonces Lattuada sin dirigir, al fallarle seis proyectos sucesivos, entre los que se encontraban adaptaciones de Thomas Mann («La montaña mágica»), Henry James, Conrad y Pirro. Sabida la predilección de este cineasta por apoyarse en textos literarios, no es extraño que recurriese a Niccolò Machiavelli como vía de salida. Sin embargo, al hacerlo desmentiría sus propias palabras de que dicha predilección se debe a que «una novela, un libro, me proporciona situaciones concretas para plantear el análisis retrospectivo de un problema que interesa hoy». Porque nada en su «Mandrágora» persiste de tal planteamiento, como tampoco hallamos una mínima visión crítica de la sociedad florentina del momento, inserta en una corrupción general que Nourrisson describiría así: «A cualquier lado que se mire, ya a Italia, ya fuera de Italia, ya a la Iglesia, ya a los grandes, ya al pueblo, se tiene que reconocer que el siglo de Maquiavelo abunda en actos de increíble crueldad y de sorprendente depravación, reflejo fiel

de la misma inmoralidad de «El príncipe»».

Ello no significa necesariamente el fracaso global del empeño de Lattuada, sino más bien la constatación de que eligió un camino mucho más fácil y brillante a la hora de trasplantar «La mandrágora»: el camino de la recreación ambiental y de la ligereza narrativa, pese a que la anécdota se prolongue en exceso, contrastando con el carácter sintético de los mejores «sketchs» del citado film de Pasolini, cuyo máximo atractivo era la concisión, la brevedad. Con el «handicap» de tener que utilizar — a causa de la coproducción — actores franceses, mucho menos habituados que los italianos a este tipo de «divertimientos», el realizador de «Il cappotto» logró una discreta obra menor, a la que valoran en cierta medida su vivo sentido de lo picaresco y lo erótico, secuencias como la de las termas y la aparición de un Totó ya próximo a su fin. ■ FERNANDO LARA.

La hora de los delfines

Durante muchos años, el cine (preferentemen-

te el norteamericano, pero no sólo él) nos ha acostumbrado, en las películas calificadas de aventuras, a que los «malos» lo fueran un tanto por designio misterioso, o cuanto menos por constitución congénita. Las batallas mantenidas en estas películas entre los «buenos» y los «malos» eran, como ya se ha dicho muchas veces, una batalla sideral y metafísica entre el Bien y el Mal.

Más tarde, los «malos» comenzaron a revestirse de características ambiguas, pero que podían, aunque fuera inconscientemente, situarlos en una onda política; así, sus ojos se estirarían hasta constituir el «peligro amarillo», o tendrían costumbres clandestinas y peligrosísimas para hacer intuir el «terror rojo». Divisiones éstas totalmente esquemáticas, pero que corresponden a los intereses mantenidos en estas películas.

Durante todo ese tiempo, los críticos cinematográficos rechazaban estas obras en función de su puerilidad y, en algún caso, de su reaccionarismo político. Sin embargo, cuando esos mismos críticos descu-

brieron el «comic» se interesaron por ese cine al encontrar concomitancias entre uno y otro género. Y lo que no debió ser más que la constatación de un fenómeno cultural acabó convirtiéndose en la justificación del entusiasmo que esas películas despertaban.

Naturalmente, hay «comics» buenos y malos, de la misma forma que las películas «de aventuras» no deben ser juzgadas por un idéntico patrón de calidad. No obstante, surgió una pequeña corriente, a través de la cual la claridad del parentesco entre cine y «comic» bastaba para encontrar en la película una prueba de su interés.

A pesar de todo, las películas de aventuras (léase «comic») no profundizaron excesivamente en sus planteamientos previos. Quizá lo que el género literario sí hacía en algunos casos, en el cine, en términos generales, no acababa de encontrar una equivalencia; seguía hablándose de «buenos» y «malos» un poco por designación divina, otro poco por ambiguas referencias políticas.

Y eso que el cine norteamericano acabó dando un giro notable en



Mike Nichols.

(1) De quien hablamos hace unas semanas (TRIUNFO, número 618) con motivo del estreno de su penúltima película, «He sido yo!».

la organización de sus personajes. Los «malos» no iban a ser ya los extranjeros que hacían peligrar el buen orden de la democracia estadounidense, sino miembros de su comunidad, que por alguna razón generalmente no explicada en la película (salvo, naturalmente, la de los deseos de «poseer el mundo») atentaban contra la vida y obra de alguno de los más dignos representantes de esa democracia.

Viene esto a cuento de la película de Mike Nichols «El día del delfín», recién estrenada en España. Se trata de una película «de aventuras» en la que un físico intenta hacer hablar a un delfín. Pero este animal será condicionado por quienes quieren atentar contra la vida del Presidente de los Estados Unidos. El delfín, obviamente, obedecerá, tras algunos momentos de incertidumbre, la llamada de su amo, despolitizado a lo largo de la película, y dedicado exclusivamente a sus descubrimientos científicos: el Presidente, pues, no morirá.

Hace algunos años, esta película, partiendo de la misma idea (un delfín que habla), no hubiese acabado mostrando a seres directamente politizados hasta el punto de atentar contra la vida de un político insigne, sino que se hubiera mantenido en la esfera de lo ambiguo, seleccionando a sus «malos» entre seres amorfos y anónimos; sin embargo, hoy el cine no puede eludir la clara politización —racional y consciente— de sus consumidores, y hasta en una simple historia «para niños» hace intervenir elementos más claramente comprometidos.

Aunque, claro está, manteniéndose en la órbita de la puerilidad antes señalada, es decir, queriendo asemejarse a lo que en muchos ámbitos se considera privilegio del «comico»: la banalidad (olvidando, por lo tanto, lo que este género «literario» aporta en cuanto a la renovación de la

imagen. Pero la cita del «comico» en este artículo no viene utilizada más que en su acepción infantil).

La película de Nichols, a mi juicio, no tiene ningún otro elemento de interés, a no ser, naturalmente, el de la magnífica utilización técnica de los delfines como actores cinematográficos, y, matizando más, la inclusión de una escena «erótica» entre el personaje interpretado por George C. Scott y el delfín protagonista.

Estamos, pues, ante una obra sin pretensiones —«aventuras» y «niños» como compromisos más inmediatos—, pero que ofrece la curiosidad (no la originalidad) de obligarse a situar el Mal en una línea de definición política concreta, marginando los terrores abstractos de antaño. No es mucho evidentemente, pero si es una ocasión para dejar constancia de ello. ■ DIEGO GALAN.



Teatro español en América

A lo largo del último mes, el teatro español se ha asomado reiteradas veces a la vida caraqueña. Creo que vale la pena comentarlo, porque los títulos, más allá de la realidad específicamente venezolana —profundamente estimulada por el festival que acaba de organizar el Ateneo—, conforman una imagen de nuestro teatro que corresponde a la que también se proyecta sobre otros países de América Latina.

Por lo pronto, la presencia de dos textos de

Arrabal, «El arquitecto y el Emperador de Asiria» y «Laberinto», subraya un hecho al que muchos latinoamericanos son singularmente sensibles: la escisión entre el teatro que se escribe dentro y el que se escribe fuera del país, entre el «teatro del interior» y el «teatro del exilio». División que se hace especialmente patente y hasta cobra un carácter aparatoso si nos atenemos a textos como «Laberinto», de Arrabal, cuya violencia y cuya temática los hace inimaginables sobre un escenario español de nuestros días.

Otra dimensión sustancial de la imagen ahora analizada vendría dada por la presencia de «Los cuernos de Don Friolera», de Valle-Inclán. En el montaje de esta obra por un grupo venezolano se trasluciría el reconocimiento de una vertiente teatral española que aquí se sitúa antes del 36. Rechazada la concepción dramática que tipifica un Alfonso Paso —representado reiteradamente durante años por las compañías más triviales de Latinoamérica—, se vería en don Ramón al escritor que rechazó el servilismo a las ideas del público pequeño burgués español. Con lo que don Ramón vendría a cumplir en América el mismo papel de «aguafiestas» frente al teatro español digestivo que quiso cumplir en España. El hecho de que la obra montada en Caracas, «Los cuernos de Don Friolera», no pueda representarse actualmente en nuestro país, no deja de matizar y reafirmar esa división entre los «dos» teatros españoles contemporáneos: el que ha podido montarse y el que ha sido prohibido. El gran esperpento de don Ramón presidiría el censo de las obras escritas dentro de España —el «exilio interior»— y, sin embargo, marginadas de los escenarios por nuestra realidad sociocultural y política.

De los autores que estrenan y viven en nuestro país —de los

que no estrenan se tienen vagas noticias y nadie conoce sus textos— se habría elegido a Buero con su «El tragaluz». Al margen de cualquier otra consideración específica sobre la obra, es obvio que propone una metáfora clara y perfectamente acorde con cuanto venimos diciendo. La obra, presentada en el Festival por el grupo del Hogar Canario, resulta aquí un tanto discursiva, penetrada de un tipo de interiorización que no corresponde a las características generales de la expresión venezolana. Quizá por ello la versión aquí estrenada aparece sin el final original, eliminadas las reflexiones últimas del dramaturgo y acabada la obra cuando la acción acaba. Se comprende la decisión: no es lo mismo ver un tragaluz viviendo en él, que contemplarlo desde fuera.

Esta presencia del teatro español se completó con la actuación de dos compañías que andan ahora en gira por América Latina: la de Nuria Espert y la de Antonio Gades. La primera, con su bien conocida versión de «Yerma», dirigida por Víctor García. La segunda, con un espectáculo de «Ballet español». De la primera, discutida y aclamada, sólo aclararé que ha conseguido las mayores recaudaciones de toda la historia del teatro venezolano. Ha llenado una semana los dos grandes teatros de Caracas, el Municipal y el Nacional. Y luego ha hecho una pequeña gira por el interior. De Antonio Gades se me ocurre escribir, después de conocer el medio teatral de América Latina, que la dignidad de su espectáculo y su personal capacidad artística no pueden luchar contra una sombra aquí firme y justificativamente instalada: la peyorativa contemplación de España como tierra de castañuelas y lunares. El espectáculo se aplaude, pero la pequeña sonrisa del transeúnte ante el cartel de bata de cola es inevitable... ■ JOSE MONLEON.

LIBROS

AL MARGEN, Jorge Guillén. Visor. SHAKESPEARE: THE SONNETS, SONETOS DE AMOR, Agustín García Calvo. Anagrama. EL AÑO DE LA COMETA, Alvaro Cuncheiro. Destino. LA JORNADA DE UN ESCRUTADOR, Italo Calvino. Alianza Tres. JORGE MANRIQUE, O TRADICION Y ORIGINALIDAD, Pedro Salinas. Seix Barral. PASENOW, O EL ROMANTICISMO, Hermann Broch. Lumen. LAS CRUZADAS, Zoe Oldenbourg. Destino. CUANDO ERAMOS CAPITANES, Teresa Pàmies. Dopesa. CON UN PIE EN EL ESTRIBO, Claudio Sánchez Albornoz. Revista de Occidente. LA MUERTE DEL CINE, Gerard Lenne. Anagrama. LA ECONOMIA ESPAÑOLA 1973, A. López Muñoz. Cuadernos para el D'ágo.

CINE

Madrid

TAKING-OFF, Forman (Peñalver). CUATRO NOCHES DE UN SONADOR, Bresson (Pompeya). BANANAS, Allen (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Azul). LA PRIMA ANGELICA, Saura (Amaya). TAL COMO ERAMOS, Pollack (Gran Via-Roxy B). 2001, Kubrick (Bilbao-Montera-Vergara). LA QUIMERA DEL ORO, Chaplin (Imperial). SEMBRANDO ILUSIONES, Comencini (Argentina-Fátima-Jorge Juan-Metropolitano-Niza-Pavón-Voz). RIO BRAVO, Hawks (Venecia). UNA NOCHE EN LA OPERA, Hermanos Marx-Wood (Infantas). Cine Bellas Artes: véase programación diaria.

Barcelona

LOS EFECTOS DE LOS RAYOS GAMMA SOBRE LAS MARGARITAS, Newman (Balmes). ASI ES LA AURORA, Buñuel (Arcadia). BRASIL, AÑO 2000, Lima (Ars). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Cataluña). AMERICAN GRAFFITI, Lucas (Rex). CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Dönn-Kelly (Waldorf). CONFESIONES DE UN COMISARIO, Damiani (Mar). EL DETECTIVE, Douglas (Atlanta). DETECTIVE SIN LICENCIA, Frears (Moderno-Pedro IV-Victoria). EL HALCON Y LA FLECHA, Tourneur (Borrás). LA HUIDA, Peckinpah (Adriano-Spring-Verneda). EL MENSAJERO, Losey (Savoy). LA PANTERA ROSA, Edwards (Fémina). UN DIA EN LAS CARRERAS, Hermanos Marx-Wood (Astor-Barcelona-Odeón). VIDA CONYUGAL SANA, Bodegas (Levante-Paladium-Roquetas-Trinidad-Triunfo). LA PRIMA ANGELICA, Saura (París).