

el absurdo y su lógica

UN año después de haber sido proyectada en provincias, en plena temporada veraniega, ha llegado a las pantallas madrileñas la que indudablemente es la obra maestra de los hermanos Marx, lo que equivale a decir una de las obras maestras del cine cómico de todos los tiempos. En los últimos años se han multiplicado las reposiciones de películas del famoso trio —que en «Sopa de ganso» es cuarteto— y ha habido ocasión de confirmar cómo su humor explosivo no sólo no ha perdido nada de su vigencia con el paso del tiempo, sino que, por el contrario, ha adquirido una mayor dimensión al ser explicitado por las últimas tendencias del teatro y la literatura. Consideradas durante algún tiempo, durante demasiado tiempo, como unos puros payases, asimilados al género de la «castronada», los Marx han logrado el reconocimiento de sus inmensos méritos no hace demasiados años. Hoy, a la luz de la literatura del absurdo, de las más modernas tendencias en todas las ramas de las artes, su vigencia es innegable. De «Alicia en el país de las maravillas» al surrealismo, del humor judío tradicional al music-hall de los mejores momentos, todo el humor de los últimos tiempos está asimilado, trascendido y hecho propio en las películas de los Marx. Precedentes del teatro, llegaron al cine cuando ya gozaban de un sólido prestigio en el mundo del espectáculo americano. Primero eran cinco, luego cuatro, hasta quedar reducidos a tres —Groucho, Harpo y Chico— hasta el final de su carrera, con excepción de alguna intervención esporádica de Groucho —único superviviente— después de la disolución del grupo.

El mundo de los Marx es, a pesar de las influencias que en él pueda haber, absolutamente propio y original. La destrucción es su elemento característico, como lo es del de Jerry Lewis, al mismo tiempo que una lógica interna totalmente opuesta a la tradicional, pero con reglas igualmente rígidas a través de la cual se llega a una puesta en cuestión de todo lo establecido. Aunque hayan trabajado con distintos directores, puede considerarse los auténticos autores de sus obras. Buena prueba de ello es que ninguno de los realizadores de sus películas han hecho antes o después obra importante en el cine cómico, mientras que a lo largo de todos los films de los Marx existe una rigurosa y absoluta unidad de estilo, rita sólo por las sucesivas exigencias de los productores de incluir una pareja romántica y por el afán de dividirlos de los dos músicos del grupo, Harpo y Chico, que en el fondo se consideraron toda su vida como unos ejecutantes frustrados. Al margen de estos que pueden considerarse paréntesis y de la fatiga evidente de que el trio dio muestras en su última época —su último film, «Amer en conserva», data de 1948— puede decirse que en todas sus obras —quizá con la excepción de «El hotel de los lios» (1938)— han alcanzado idéntico impacto, han pulverizado con la misma alegría todas las convenciones, desde las que rigen la vida en sociedad a las del lenguaje.

Pero, con todo, nunca han logrado la perfección, la redondez de «Sopa de ganso». Realizado en 1933, bajo la égida de la administración Roosevelt, el film, de una hora y diez minutos de duración, es un compendio de cuanto de violento, de destructor, de rabiamente actual hay en los hermanos Marx. Con una armazón de ópera en la que no faltan los elementos característicos de este género, desde los países imaginarios —Libertonia y Sylvania— a la millonaria —encarnada por la inelable e insustituible Margaret Dumont— que impone la ley gracias a su dinero, el film se convierte totalmente en una sátira feroz, a la que se llega por caminos totalmente insólitos. Pocas veces la guerra habrá sido puesta en tela de juicio, mostrada en su absurda y grotesca apariencia como en este film. Pero no son sólo la secuencia de la declaración de guerra y la de su desarrollo los que hacen del film una obra excepcional, con ser las mejores. Escenas como la del espejo —número clásico del circo y el music-hall, repetido en tantas y tantas películas— en el que coinciden los tres Marx en atuendo y caracterización de Groucho o la primera de las que ocurren ante el puesto de coca-hueta son absolutamente extraordinarias, lo mismo que la primera entrada de Groucho a palacio o las de la moto con side-car. En un absoluto marasmo, las escenas se suceden sin respeto alguno a las normas de la narración, y así a una canción sucede un sketch prácticamente independiente, con una libertad absoluta y sin más preocupación que la de la ya citada lógica interna que rige el mundo marxiano. Entre Groucho y Harpo se impone el equilibrio de Chico, el menos brillante del trio, pero necesario como elemento compensador, mientras que Zeppo se limita a ser el galán gris que en sucesivas películas, una vez deshecho el cuarteto, encarnarían Alan Jones, John Carroll o Kenny Baker. En la proyección que presencié había poco público. Es lástima. Si las posteriores reposiciones de los Marx han alcanzado un notable éxito, ésta debería superarlo, no ya sólo por su calidad intrínseca, sino incluso por estar enmarcada en una temática que en este momento parece gozar de la predilección de los espectadores, la de los films de espionaje y guerra tratados desde un ángulo paródico que en este caso, además, es también crítico.

CESAR SANTOS FONTENLA

¿qué?, ¿cómo?, ¿para quién?

TENGO ante mí la primera declaración del Piccolo, esa gran compañía milanés, famosa en el mundo desde hace años, y en España admirada por muchos espectadores a través de su versión de «Arioso, servidor de dos amos». Grassi y Sirehler, firmantes de la declaración, estructuraban su programa mediante el análisis de los siguientes extremos esenciales: qué teatro hacer, cómo hacerlo, y para quién. Dejando a un lado las respuestas de estos dos grandes hombres de teatro, lo cierto es que el método es todo un ejemplo. Cualquier consideración sobre una obra, un repertorio, u otro fenómeno teatral, queda automáticamente conectada con el cómo, el qué y el para quién.

A veces —por lo general, en los mejores Festivales, es decir en aquellos que logran congregar una masa popular y no se quedan en los límites de la pequeña burguesía de la ciudad, apenas incrementada con dos o tres docenas de intrusos— se intenta un cambio en exclusiva función del para quién, dejando inmóviles el qué y el cómo. La obra y la puesta en escena derivadas de un determinado medio social se trasladan —ya digo que en los mejores casos— a otro medio, con evidente distorsión y desarmónia de los elementos estéticos, ideológicos y sociológicos. Otras veces, animados empresarios se plantean repertorios excelentes, frustrados luego por la inasistencia del público: aquí la inversión es opuesta a la anterior, pero el resultado último y la desarmónia son los mismos: se altera el qué e incluso el cómo permaneciendo inmóvil el para quién. Nada puede, en definitiva, hacerse sin estimar simultáneamente los tres términos. Nada, sin operar, o pretender operar, sobre los tres. Poner a Valle o a Brecht, por ejemplo, entraña una reflexión inicial: ¿para quién? Inmediatamente de esta pregunta brotará el ¿cómo? Si el empresario quiere llegar con estos autores al público de siempre, su puesta en escena tenderá a respetar las viejas convenciones, a amoldar al autor al viejo público; si, por el contrario, la empresa entiende que tales obras tienen fuerza para cambiar el tipo de público, el «para quién», lo lógico será que se rompa con toda cautela conservadora y se potencien formalmente al máximo las características de estos autores.

Todo esto nos prueba, a fin de cuentas, que tan ilustro e incompleto es que el arte devore la sociopolítica como lo contrario. Quizá para que los citados factores aparezcan armónicamente, la primera consideración si deba ser de orden sociológico. Diríamos que hay un análisis previo a la creación poética o escénica, en el que si cabe dilucidar una serie de cuestiones, descubrir una serie de contradicciones o contrastes. Ahora bien, resueltas estas cuestiones, establecido un supuesto teórico impecable, quedará en pie una segunda etapa que puede echar por tierra los cálculos iniciales.

Supongamos que se ha estimado que «La Celestina», hecha de un determinado modo, es la obra idónea para un determinado público. Supongamos que la apreciación sea correcta. Consideremos que se trata de un ejemplo óptimo, en tanto se trata de una obra archiconocida, sin los riesgos de los nuevos textos. Aun así, encontraremos un segundo escalón tremendamente problemático. De un lado, organizar, congregar, ese «determinado público» en función del cual se ha elegido «La Celestina» y se ha decidido montar de determinada manera. Del otro, establecer, fijar, el «cuaderno de dirección», los términos y razones del montaje. Imaginemos también que ambos extremos han sido bien resueltos. Quedará, todavía, el tercero y definitivo escalón: el hecho teatral, la potencia poética y la capacidad política de la representación. ¿Está realmente el público deseado en la butaca? ¿No ha ido con ningún prejuicio? ¿No se ha sentido allí con la voluntad de sentirse ocasionalmente un pequeño burgués? ¿Y en la escena, qué ocurre en la escena? ¿Cuál es el valor de los intérpretes, de la dirección? ¿Cómo se ha concretado todo aquello que sobre el cuaderno era riguroso? ¿Hay un talento poético en el espectáculo?

Alguien puede pensar que esto es ganas de buscarle tres pies al gato. Que el espectador es «siempre el mismo» y que lo mismo entiende. A mí, en cambio, esto me parece una barbaridad. La idea de que hay un teatro «para todos los públicos», de que el público es un concepto inmutable, tendría sentido si hubiera colegios «para todos los públicos», si todo el mundo leyera los mismos libros, si la gente se suscribiera a «ABC», «El Caso» y «Le Nouvel Observateur» al mismo tiempo. Es decir, si no hubiera clases sociales, intereses encontrados, explotación, desiguales niveles de vida.

Dado que esto existe, es ingenuo imaginar una mitológica «igualdad universal» cuando hablamos de los públicos, de las obras y de las puestas en escena. Y nada podrá hacerse, rotos ya los tiempos no tan lejanos en que a unos pocos se les tomaba por el «todo», si no se consideran adecuadamente las desigualdades culturales objetivas, la desigualdad de gustos e intereses. Es una preocupación que carece de sentido cuando nadie pensaba en transformar el para quién, cuando todo teatro, por el simple hecho de serlo, estaba dirigido a un público concreto, pequeño burgués, de conocidas e invariables ideas morales. Actores, directores, empresarios, autores, críticos, espectadores, etc., etc., todos formaban parte de un mismo mundo y hasta sus antagonismos se daban sobre una común plataforma de ideas o supuestos compartidos.

Hoy, cuando la sociedad acusa al máximo sus esperpénticas contradicciones, cuando con millones de explosivos dólares sobre la hambrienta tierra del Vietnam, cuando es un campeón mundial de boxeo quien da una lección de humanismo, ya sabemos que el Todo, el «todo Madrid», el «todo Norteamérica» el «todos los hombres», son, solamente, unas pocas. Y que la nueva cultura, el nuevo teatro, necesitan reflexionar seriamente sobre el qué, el cómo y el para quién, como elementos complejos, variables, siempre en tensión y siempre necesitados de una armónica puesta a punto para mejor servir al hombre a través de un arte que lo haga vivir en lugar de adormecerlo.

Y si alguien me dice que «el público de hoy quiere divertirse», como dicen los empresarios, responderé que cada tendero tiene la parroquia que merece. Y que éstos son, por nuevos, tiempos malos para los que no quieren moverse y para los que quisiéramos ir aprisa.

JOSE MONLEON