

el retorno del monstruo

EN el año 1931 James Whale realizaba «Frankenstein», según el relato de Mary Wollstonecraft Shelley. Se conocen los antecedentes de la creación de este personaje. En el año 1816, en una noche lluviosa del verano suizo, se encontraban reunidos Lord Byron, su médico el doctor Polidori, Percy Shelley y Mary W. Shelley. Discutían acerca de cuestiones sobrenaturales y Lord Byron propuso que cada uno de los presentes escribiera una historia de fantasmas. Mary W. Shelley se propuso competir muy seriamente con escritores experimentados, como su marido y Lord Byron, y se empeñó en narrar «una historia que se refiriera a los misteriosos temores de nuestra naturaleza que despertara verdadero terror». Mary W. Shelley tuvo muy en cuenta los experimentos del doctor Erasmus Darwin quien «conservó un trozo de fideo en una caja de cristal hasta que por alguna causa extraordinaria comenzó a moverse voluntariamente». Por aquella época, Mary W. Shelley tuvo conocimiento de la existencia de un joven estudiante de medicina que se dedicaba a construir extraños esqueletos con huesos extraviados... Estos elementos reales y la poderosa imaginación de la autora inspiraron la creación de «Frankenstein o el Prometeo Moderno», obra clásica en la literatura de fantasía.

Durante muchos años —y aún ahora— se han venido encasillando films como «Frankenstein», «Drácula» o «King Kong» en el apartado de cine de terror, pese a que esta etiqueta sea bastante insuficiente. Durante los años 30 el cine americano se especializó —y a la cabeza el productor Carl Laemmle— en el «cine de terror». Por una parte se necesitaba un cine de evasión que ayudara al ciudadano medio americano a reponerse del terrible «crack» de 1929. Por otra parte convenía proporcionarle emociones fuertes, sensaciones distintas. Esa catástrofe financiera supuso para la mayoría de los ciudadanos la pérdida de la confianza en los hombres que los gobernaban, en el sistema económico que les había garantizado prosperidad sin límites. De la noche a la mañana, las esperanzas se veían frustradas, ya no se vivía en el mejor de los mundos, como declaraba la publicidad, sino en una jungla en la que uno podía ser devorado.

Esta conmoción encontró en el llamado «cine de terror» su adecuado eco. Lo que había nacido como una necesidad meramente comercial se convirtió en una escuela cinematográfica de insospechado vigor. Incluso surgieron unos cuantos nombres de verdadera importancia: Tod Browning —posiblemente uno de los realizadores más interesantes de todo el cine americano—, James Whale, Ernest B. Schoedsack. El cine de estos hombres da testimonio de esa sociedad en crisis.

«Frankenstein», de James Whale, abre la serie de toda esa genealogía de personajes monstruosos fabricados por la mente humana, cuyo abuelo se inicia cinematográficamente con «Hámulo» (1916), de Albert Neuss y Otto Rippert; «El Golem» (1914 y 1920), de Paul Wegener y Henrik Galeen, y «Metrópolis» (1926), de Fritz Lang. En los orígenes del mito del ser creado por la capacidad humana se encuentran las prácticas alquimistas y, sobre todo, una tradición judía que arranca de la Edad Media y que ha sido relatada en la estupenda película de Wegener y Galeen «El Golem»: se trataba de la estatua de un hombre en arcilla roja que los rabinos animaban por medio de manipulaciones, fórmulas y escribiendo sobre su frente «Emet», nombre mágico de Dios-Vida. La estatua se ponía en movimiento y hacía lo que se le mandaba. Volvía a su estado de letargo si se le borraba la inscripción o si se la sustituía por la palabra «muerte». En el film de Wegener y Galeen, la inscripción es reemplazada por el sello de Salomón; de alguna manera, esto introduce un cierto sentido «científico» en el mito, ya que la estrella, de seis puntas actuaba como dispositivo «electrónico» al ser colocada en el pecho del Golem. Este fundamento técnico se lleva hasta sus últimas consecuencias en «Metrópolis», cuando el sabio loco construye enteramente en su laboratorio el perverso robot que suplantarán a la angelical María...

Mito profundamente romántico, con reminiscencias reales históricas, la creación de vida humana en el laboratorio alcanza en el film de Whale —que a los treinta y cinco años de su estreno se repone en los cines comerciales españoles— su más refinada expresión, aunque sus consecuencias no puedan ser más reaccionarias: el ser creado por el doctor Frankenstein degenera en un monstruo peligroso para la comunidad, lo que parece indicar que el esfuerzo humano en este sentido es un descaído al privilegio monopolizado tradicionalmente por la divinidad. En este caso, el espléndido, por otros conceptos, film de Whale, traiciona la positiva senda de la fantasía que debe estar al servicio del descubrimiento de lo real; y mal se compagina ese pesimismo científico, esa desconfianza en la capacidad humana de crear una existencia, cuando la lectura de cualquier revista médica nos ilustra, por ejemplo, sobre un reciente descubrimiento según el cual la ciencia consigue extraer el feto a los tres meses de su gestación y hacerlo continuar su crecimiento en un medio químico similar al claustro materno, liberando así a la mujer de la tiranía onomástica del embarazo.

Pero el «Frankenstein» de James Whale quedará como una de las obras más significativas de aquel espléndido cine de fantasía que cultivaron los realizadores americanos en la década del treinta.

JESUS GARCIA DE DUEÑAS

teatro de cámara

EN toda empresa cultural existe siempre una avatazadilla experimental. El teatro necesita, absolutamente, de este experimentalismo. Sin él, podría decirse que muere como expresión colectiva para convertirse en ceremonia, en repetición, en costumbre automática. El teatro ha de tener unos márgenes de audacia, una zona en la que se cumple, sin paternalismos, entre la irritación y el asombro, la ya sacralizada expresión del ensayo. Ensayo en su vario sentido, a vueltas con las formas de expresión, rompiendo los academicismos respetables y las rutinas indecorosas. Si en el teatro no vale gritar, inventar, buscar el plano donde pueda darse una mayor autenticidad y una mayor adecuación a las exigencias históricas, quiere decir que el teatro se ha momificado, que cada vez importa menos, que hay que volver a decir en él —y nosotros nos marchamos— lo de siempre.

El término ensayo es amplio, desde luego. Existe un experimentalismo cauteloso, al que prácticamente se sujetan nuestros mejores profesionales. Poco a poco, ese experimentalismo nos ha llevado de las candilejas a los focos, o de los decorados pintados a la escenografía actual. Lentamente, nuestros directores más preparados han procurado acercarse al nivel de las representaciones extranjeras, trayendo, un poco a contrapelo de la tradición y los tradicionalistas, elementos de circulación europea.

Interesa preguntarse, sin embargo, cuáles han sido nuestras propias creaciones; qué hemos hecho aparte de adaptar más o menos discretamente lo visto o leído en escenarios y publicaciones extranjeras. La respuesta habría de ser bien desconsoladora. No tenemos ni una mínima corriente experimentalista, en la que escenógrafos, iluminadores, directores, actores, y, sobre todo, autores, hayan podido proponer representaciones de choque, replanteos, gratuitos u oportunos, del espectáculo teatral. Habría, tal vez, que citar nuevamente «Proceso a la sombra de un burro» y «Ronda de mori a Sintera» como los últimos ejemplos —en el Beatriz— de un experimentalismo practicado con cierta libertad, precisamente por proceder de dos Escuelas de Arte Dramático en las que esta actitud es, lógicamente, lo habitual.

El anteproyecto de ley dedica una parte de su texto a los grupos de cámara y experimentales. Pienso que ya existen tres líneas maestras en la contemplación de este apartado. Una, el desarrollo de un teatro de ensayo adscrito a cada centro dramático regional y a su centro de prácticas. Otra, la cesión del escenario del centro dramático, gratuitamente, un día a la semana, a los teatros de ensayo independientes de la demarcación. Y una tercera, la creación de una Federación Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo con voz y voto en los organismos oficiales que les afecten.

Creo que este plan tiene, sobre el papel, una ventaja: la de olvidar el obligado y aniquilador heroísmo exigido a los teatros de ensayo para, en lugar de una pequeña cifra, proporcionarles —aparte de auxilios económicos— las bases de una actividad continuada, de una regularidad. Se trata, en definitiva, de incorporar el experimentalismo a la vida teatral; de defender ese día semanal como una pausa en el trabajo más cauteloso y profesionalizado de los seis días restantes. De exigir, como signo de vitalidad y de armonía, además del trabajo sólido de una compañía titular, el trabajo indagador de un grupo experimental. El Nacional de Cámara y Ensayo, en Madrid, vendría a ser el teatro donde consolidar las experiencias abordadas en los centros regionales, sin perjuicio de un intercambio entre las compañías de los centros.

Este cuadro presupone muchas cosas. Una, que doy por segura, es la creación y aglutinación de un público dispuesto a seguir la aventura experimental. Y digo que la doy por segura porque no creo que resultase demasiado difícil configurar ese público. Otras son ya más graves y difíciles. Empezan ya en la mentalidad de un sector de nuestras estructuras, para quien toda experimentación es alarmante y propicia a graves corrimientos. Son los que se aterraron o enfadaron ingenuamente cuando Los Goliardos montaron «Ceremonia por un negro asesinado», de Arrabal, en el Ateneo. Son los que andan pendientes de la dureza de las palabras, de las malsonancias, de las irreverencias, de las camelancias y de los antecedentes políticos del autor. Son todos los que se sientan en la butaca como fiscales, dispuestos a perdonar o absolver, cerrados a un ensayo al final del cual, claro, cabe pronunciarse a favor o en contra, sin deformar el hecho escueto —y mínimo— de que varios centenares de adultos se han reunido ante un espectáculo experimental.

Luchar contra esta corriente no es fácil. Y pienso que, también aquí, si el anteproyecto no tiene sus firmes defensores, y se somete a las opiniones de los que están impidiendo la existencia de un teatro de ensayo, las consecuencias habrán de ser, obviamente, fatales.

Sería importante, quizá imprescindible, que de los teatros de ensayo hablaran sólo quienes creen en ellos y saben lo que realmente supone un escenario abierto a la imaginación, a la independencia y a la libertad.

JOSE MONLEON