

todo lo que sea salirse de las «pautas establecidas del teatro revolucionario» equivale a incurrir en formalismos decadentes.

¿Quiere esto decir que toda innovación formal es en sí mismo progresista? Ni muchísimo menos. Si cada cambio formal entraña un cambio ideológico, es obvio que el primero puede entrañar innumerables significaciones y cabe, desde luego, un experimentalismo cuyo objeto sea expresar coherentemente posiciones más reaccionarias que aquellas que subyacen en las formas tradicionales. El problema está, justamente, en comprender de verdad la relación fondo-forma y en preguntarnos por el sentido de las formas en el cuadro preciso de la realidad social que las propone.

Tengo a mano datos que me permitirían explicar lo que la «Rodogune», del Teatro Oblicuo, ha parecido en París; a su director, Henri Ronse, un hombre cordial, cultivado y activo, le he oído decir muchas cosas inteligentes que podrán servir para aclarar su puesta en escena. Pero, ¿sería eso un comentario de las representaciones del María Guerrero, de las relaciones que aquí estableció el espectáculo con el público? Temo que no. Por eso renuncio al intento para quedarme en esta modesta pero nítida conclusión: a nosotros nos falta una tradición escénica en el montaje de los clásicos —Si ni siquiera los teatros nacionales tienen un repertorio!— y un debate práctico sobre la evolución dialéctica de las formas teatrales para entender un trabajo que quiere asentarse en la historia francesa de nuestros días a través de una confrontación nada académica con la historia de su teatro.

Y no olvidemos que la historia del teatro no es sólo una relación de teatros y de puestas en escena. Es también la historia de los públicos y de las significaciones que las obras tuvieron para ellos. ■ JOSE MONLEON.



Farsa y parodia del mito Frankenstein

Si en «El baile de los vampiros» Polanski parodiaba todo el universo de los mitos vampíricos, lanzando sobre él una mirada burlesca que intentaba subvertir los tópicos más acreditados del género, el camino seguido por Mel Brooks para su «Young Frankenstein» (1974) —que aquí aparece, totalmente, con su título en diminutivo —posee características bastante similares. Se trata de recrear el mundo de los films de terror de la Universal de los años treinta (y, concretamente, la creación del homínulo del «Doctor Frankenstein»), para insertar en él una farsa que sigue de cerca la anécdota original, pero dándole una dimensión abiertamente cómica. Los personajes del inmortal relato de Mary Shelley —o, más bien,

sus descendientes, aunque el papel desempeñado por ellos apenas les diferencia— son así contemplados desde una perspectiva de irrisión, en la que se encadenan unos «gags» que, en definitiva, son la verdadera razón de ser del film.

Precisamente la facilidad de esa irrisión cara a un género tan convencional como el de terror, ha provocado la aparición de numerosos subproductos en que cómicos de segunda y tercera fila (pongamos el ejemplo de Bud Abbot y Lou Costello) buscaban a su costa una risa fácil. Nada tan sencillo como ridiculizar a Drácula, El Hombre Lobo, los zombies o la propia criatura de Frankenstein. Pero no es éste el caso de Mel Brooks y de su co-guionista y actor principal, Gene Wilder, quienes muestran ante todo un conocimiento exhaustivo del género y una simpatía hacia él que se revela en todas las imágenes. De esta manera, la farsa surge fluida, rica en motivos de humor y, casi siempre, enormemente divertida. Lo que ha cambiado respecto al original «serio» es la óptica desde la que se contempla la narración, sin que, no obstante, ello signifique —como en otros casos mencionados— su transformación en algo fácil,

barato o lleno de concesiones. Si en algunos momentos los autores de «Young Frankenstein» caen de hecho en esa facilidad, digamos que pronto se recuperan y vuelven a coger el pulso del tono humorístico de la historia.

Tono humorístico que, curiosamente, se aplica más a la configuración de los personajes protagonistas (el doctor, sus ayudantes, el ama de llaves, con especial mención para el jorobado Igor, que interpreta Marty Feldman), que a la propia relación entre Frankenstein y su criatura, cuyo acto de nacimiento y rebelión ocupa las secuencias menos afortunadas del film. Aquellas que —como la parodia del famoso encuentro entre el monstrosu y la niña— hacen pasar a la película por un peligroso bache en su zona central, en que parece que todo el buen planteamiento del principio va a irse a pique, al repetirse una serie de efectos cómicos ya utilizados por el propio film o por otros precedentes. Por fortuna, y a partir de la «presentación en público» del homínulo, Brooks y Wilder vuelven a los fueros de ingenio e inventiva que caracterizan su trabajo. Hasta llegar a un final «desmadrado», enloquecido en el absurdo de su planteamiento

lógico, donde —como corresponde a toda buena farsa— las «fuerzas dramáticas» presentes en el relato se encuentran y sintetizan.

Dentro de que «Young Frankenstein» no propone ninguna interpretación seria ni rigurosa del mito, pues sus objetivos son muy distintos, si creo que merece destacarse —desde esta perspectiva— la resolución de la historia, pues (sin que yo quiera especificar más, para no «pisar» la película al futuro espectador) se ha evitado el carácter retrógrado que suelen poseer los temas de homínulos, incluido el mismo Frankenstein. Donde siempre se llega a la conclusión de que el intento del científico (dar vida a algo inanimado) es imposible y se va «contra natura», toda vez que la «creación sólo corresponde a Dios», y cualquier labor en este sentido ha de interpretarse como «una rebeldía contra la voluntad divina». Consideración moral y metafísica que Brooks y Wilder se complacen en transgredir, mediante el empleo de una divertida y «licenciosa» ficción final.

No es la primera vez que los citados Brooks y Wilder colaboran, pues ya en la primera película del realizador, «The producers» (1968), aparecían ambos. Para continuar Mel Brooks (no confundir con Richard) con «The twelve chairs» (1970) y «Black Bart» (1973), dentro de una todavía breve filmografía que hasta «Young Frankenstein» desconocíamos en España. Desde este primer acercamiento y por referencias a obras anteriores, diríamos que Brooks es, quizá, el único director-no actor (por contraposición a un Woody Allen o a un Jerry Lewis) que realiza hoy un estimulante cine cómico en Estados Unidos, mediante el empleo de una narración farsesca o paródica. Anotemos, por último, su «valentía» al utilizar el blanco y negro para «Young Frankenstein», como ya hiciera Bogdanovich en «Luna de papel». ■ FERNANDO LARA.

Los pájaros de Baden-Baden

En esta novela corta o cuento largo de Ignacio Aldecoa existe el propósito de definir el conflicto interno de unos personajes que tratan de concretarse frente a un mundo hostil, vulgar y decadente, y que no saben o no encuentran el mejor camino para hacerlo eficazmente; conflicto que se expone por comparación al de otros seres que han entendido que la mejor forma de supervivencia es adaptarse a ese mundo, sobre todo cuando esa adaptación —como es el caso de Elisa, no ofrece sino las ventajas de quien ha recibido el papel estelar y cómodo de la vida. Conflicto, pues, de enfrentamiento entre dos formas de entender la realidad, dos formas de concebir el placer o la desdicha de vivir.

Elisa, niña burguesa que se deja adormecer por la facilidad de su poder social, que sólo ha sabido plantearse problemas a niveles teóricos, y desde perspectivas típicamente burguesas, se encontrará, en un caluroso y desértico verano, con la posibilidad de reformar su concepto de la vida a través del conocimiento de un hombre que, frente a ella, se define como el típico «perdedor». Mientras el verano dura, mientras existe ese parentésis inocuo, Elisa vivirá la experiencia sintiéndose revitalizada; pero cuando el parentésis desaparece, cuando su vida obtiene de nuevo el curso normal, su planteamiento no deberá ser ya sólo el de dejarse llevar por la fascinación del insólito personaje, sino que se sentirá obligada a definirse con mayor ímpetu y energía, y en este punto, Elisa perderá su oportunidad, dando la razón al hombre que la entretuvo durante el tiempo del calor: hay una diferencia de clases, de necesidades, de mentalidad. Hay, por lo tanto, una postura diferente ante la situación: ella pertenece a la clase dominante, para la que



«El jovencito Frankenstein» («Young Frankenstein», 1974), de Mel Brooks.



«Los pájaros de Baden-Baden», de Mario Camus (1974).

todo es posible mientras existen seres como él. Pablo, en cambio, sólo podrá empezar a concebir su existencia de una forma decorosa cuando deje de existir la clase representada por Elisa.

Alrededor de una historia de amor, Aldecoa proponía, pues, un entendimiento del problema básico de nuestra sociedad. Y éste ha sido también el propósito de Mario Camus al adaptar —libremente— al cine la narración del fallecido escritor.

Los planteamientos de la película de Camus son coincidentes y, sin embargo, existe una notable diferencia de logros entre ambas obras. A mi juicio, éste se ha debido, paradójicamente, a un excesivo respecto de Camus por el mundo literario de Aldecoa. Mientras que en la novela son verosímiles ciertas situaciones o ciertas frases, en la pantalla hubieran necesitado una readaptación mucho más drástica. Cuanto menos una readaptación que hubiese tenido en cuenta los años transcurridos desde que Ignacio Aldecoa escribiera su cuento y, por lo tanto, la necesidad de un lenguaje más directo y definitivo. Es-

ta apreciación, que no elimina en absoluto el valor permanente de la obra literaria de Aldecoa, plantea, sin embargo, una problemática a la que Camus no es insensible: la necesidad de batallar directamente desde el cine con planteamientos autónomos y genuinos.

«Los pájaros de Baden-Baden» película es, de todas formas, una muy respetable obra, que nos devuelve a un Mario Camus personal y preocupado por acercarse con su cine a metas de una dignidad más acusada que la lograda con las «obras de encargo» propias de los últimos años de este director. Pienso, sin embargo, que Camus debía haberse comprometido más estrechamente con la historia que ha tenido entre manos; compromiso que hubiera debido superar el respeto por la memoria de tan notable escritor como fue Aldecoa, y que se hubiera concretado en una menor ambigüedad. Curiosamente, la diferencia de lenguaje se materializa en una incorrección que elimina parte del sentido y el valor de la obra original. Esta es, creo, la cuestión fundamental de

«Los pájaros de Baden-Baden». ■ DIEGO GALAN.

ARTE

Nosotros, la gente más o menos relacionada con el arte aquí en Madrid, tenemos dos griegos. Los dos son pintores. Los dos se llaman Dimitri. Como tienen unos nombres tan raros —uno se llama Perdikides; otro, Papegeorgiu— cuando, en nuestras conversaciones, tenemos que diferenciar a un Dimitri del otro, recurrimos a las dimensiones: Dimitri el Grande o Dimitri el Pequeño. Es que, en realidad, se merecen sus adjetivos así, en términos absolutos. Dimitri el Grande debe descender del que sirvió de modelo para el Coloso de Rodas. Dimitri el Pequeño, no es que sea tan pequeño pero está hecho en dimensiones familiares... El Grande es ateniense; el Pequeño, de Delfos. Esos grie-

por
bueno.
brandy FABULOSO
de
PALOMINO
&
VERGARA
de
Jerez.



JOVENES REPORTEROS KODAK VISITAN A LOS ASES DEL FUTBOL

Alumnos del Instituto Ramiro de Maeztu han visitado los entrenamientos de los clubs de fútbol del Real Madrid y del Atlético de Madrid. Los chicos, además de ver a sus ídolos, realizaron un concurso fotográfico denominado "Joven Reportero Kodak". Los muchachos, a los que Kodak impartió en el colegio un cursillo teórico, acudieron a los estadios con las cámaras y películas necesarias para realizar el reportaje fotográfico como práctica final del curso. Con esta actividad, Kodak, una vez más, acerca la fotografía a los chavales a través del deporte.

