



Una de las últimas fotografías de Luchino Visconti, durante el rodaje de "L'innocente". Abajo, Laura Antonelli, "la esposa sufriente del film."



lejanos, inmersos en una circunstancia tan distinta a la suya como la última década del siglo XIX y sujetos a unas tensiones que ya se han modificado radicalmente.

Así, tenemos en el film tres prototipos ("el marido perverso", "la esposa sufriente" y "la amante libre"), cuya interpretación lineal no nos conduciría demasiado lejos. Son y se comportan respondiendo con exactitud a los trazos con que están prefigurados desde el principio de la trama. Lo importante, pues, de "El inocente" no se encuentra ahí, sino en la ubicación que de esos prototipos hace Visconti respecto a una serie de actitudes que ellos contienen en estado de latencia y que se desarrollarán en épocas posteriores. Esa "conciencia de un cambio futuro", que mostraban, por ejemplo, al-

gunos personajes de "Las tres hermanas", de Chejov, o de "Los veraneantes", de Gorki (obras escritas antes de la Revolución de Octubre, pero que la anunciaban en cierta manera, por lo que Chejov o Gorki son considerados hoy autores prerrevolucionarios), es la que también nace entre los protagonistas de "L'innocente". No son planteamientos racionales, sino intuitivos; no es que las acciones de estos personajes se revelen como proféticas o siquiera adelantadas a su tiempo, sino que prefiguran un esbozo, un apunte, de en qué van a convertirse; no responden a posturas ideológicas de transformación del mundo, sino que sienten que "su" mundo ya no seguirá por el mismo camino.

La diferencia entre Chejov-Gorki y Visconti es evidente: el cineasta habla desde la reflexión y la experiencia que le da la propia Historia. Los dos autores rusos preveían unas modificaciones sociales, aplicando a sus personajes esa misma conciencia; Visconti sabe que han existido y su maestría radica en utili-

zar ese conocimiento a la hora de replantear los seres d'annunzianos. Si el protagonista, Tullio Hermil, contenía ya en el literato los rasgos del superhombre propuesto por Nietzsche, con su creencia de estar por encima de cualquier regla moral o de justicia, Visconti desmonta una a una sus contradicciones y acaba por destruirlo, variando así el final dado por D'Annunzio a su novela. Si Giuliana y Teresa Raffo (espléndidas Laura Antonelli y Jennifer O'Neill) respondían a esos prototipos antes citados, Visconti introduce en ellas un componente de rebeldía e independencia que lleva ya en germen la revolución femenina de las décadas siguientes...

Este es el aspecto que creo más apasionante de "El inocente": cómo empleando una estructura melodramática, el autor de "Muerte en Venecia" contempla unos personajes desde la Historia de nuestro siglo, conociendo muy bien lo que una idea del superhombre, o una variación radical del papel de la mujer, han significado en la trayectoria de la sociedad (1). ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

"La piel del limón", de Jaime Salom

Una tradición importante del teatro español ha sido siempre el teatro de tesis. Es decir, un tea-

(1) Es preciso referirse a las inaceptables condiciones en que "El inocente" se exhibe en el cine Bulevar, de Madrid, local de estreno. Un proyector, al que le falta fuerza en su foco de luz, oscurece muy notablemente una copia ya lastrada por un pésimo doblaje, unos empalmes defectuosos y algunos cortes censoriales. Ver así cualquier película —y más todavía una con la belleza habitual en Visconti— es realmente deplorable.

tro en el que no hay palabra ni acción que no estén en función de la explícita o tácita voluntad de formular una teoría moral. La significación social del drama no se deriva del comportamiento de los personajes, ni de las circunstancias que condicionan la acción, sino al revés. Es la tesis del autor la que aparece en todo momento como razón suprema y palpable de lo que sucede y de lo que se dice en escena, ya sea, según la norma de tanto teatro que se califica de político, para denunciar o defender el orden económico-social, ya sea, como ocurre en la línea benaventina, para buscar una salida a las contradicciones de la vida pequeño burguesa.

Si repasamos la historia del teatro, nos encontramos con "obras de tesis" —en el sentido catequético que acabamos de señalar— que, en su momento, cumplieron una función. Sobre todo, cuando no enmascararon su voluntad panfletaria y asumieron sus límites: informar, enardecer, aglutinar al público ante la inminencia de una acción social o política. Más difícil resultaría la aceptación de obras —y ahí entra de lleno esa meditación pequeño burguesa a la que me refería—, inscritas en la segunda vertiente, generalmente dominadas por el espíritu del sermón. Lo que en el teatro de propaganda política suele ser arenga, grito esquemático, que flota buena parte de su sentido a su relación dialéctica con la circunstancia social del momento, en este otro teatro de tesis tiende a ser reflexión moralista, discurso elocuente, en el que personajes y situaciones juegan el papel totalmente controlado de los ejemplos.

Si pensamos en el teatro más significativo de Benavente —y, por tanto, de cuantos le imitaron—, nos encontraremos con que su mayor parte gira en torno a la crisis del matrimonio pequeño burgués. El amor —en su sentido puramente erótico de atracción— se acaba, y a la pobre pareja, quizá con hijos ya mayores, situada en la exasperada necesidad de compensar el declive físico, se le viene encima no ya la obligación de "mantener las apariencias", sino, y esto es mucho más patético, de buscar en ellas el insatisfactorio refugio.

Por encima de cualquier idealismo, la vida puede "rehacerse" hasta cierto punto, más allá del cual es mucho más fuerte lo hecho que lo por hacer.

Es justamente en esta limitación biológica donde buena parte del teatro benaventino fundamenta su teoría social. Pasada la inevitable "tormenta", los matrimonios se recomponen, tanto porque es la menos inconfortable de las soluciones —volver con los hijos, recobrar una estabilidad económica, reencontrar los viejos hábitos, etc.— como porque, a través de ella, la clase mantiene su cohesión y su fuerza. Desde cuya perspectiva es obvio que debe celebrarse la inexistencia del divorcio, institución que pondría en peligro esa trazada senda de infidelidades, reconciliaciones y, en definitiva, la economía familiar en que cimentó su fuerza la pequeña burguesía española.

"La piel del limón", pese al inconformismo de su tesis, se enmarca absolutamente en esa

dramaturgia. La diferencia sería —por lo que a la tesis se refiere— que Jaime Salom subraya cuanto hay en la reconciliación final del matrimonio burgués de traición a ciertos impulsos vitales. Tesis quizá un tanto obvia, porque si el amor, según el drama lo concibe, equivale a la relación sexual, nada más lógico que esa nostalgia de juventud —tipificada por el recuerdo de la muchacha con quien se tuvo la última aventura, cuyo cuerpo desnudo aparece simbólicamente interpuesto entre la madura y reconciliada pareja— en quienes ya la perdieron definitivamente.

La obra —su tesis— aspiraría a defender, siquiera en teoría, el divorcio, a decirnos que muchos matrimonios se parecen a los limones, tantas veces podridos tras la tersura presentable de su piel. Sólo que al hacerlo sin proponer nuevos valores o referencias, la supuesta liberación aparece como un acto banal, más cerca de la rebelión melodramática, de las eternas y aburridas "historias de alcoba", que de una verdadera libertad. Quizá si Salom hubiera renunciado a hacer una obra de tesis, y tomado una distancia frente al conflicto, su drama tendría el interés de mostrar que en un cuadro de valores inmóviles, el "cambio" es imposible, o, en todo caso, tan aparatoso como superficial. Una frase pronunciada por el protagonista de la obra nos da la clave de lo que pudo ser y no es la pieza de Salom. Es aquella en que dice: "Es muy difícil vivir en los años setenta, cuando uno ha sido educado en los cincuenta". Conflicto que alcanza ahora en España un carácter verdaderamente patético. Culturalmente, somos los hijos rebeldes de la Dictadura y de la retórica idealista. Eliminar la intransigencia mesiánica, no identificar nuevas ideas con nuevas palabras, retomar la conciencia de la realidad, aceptar la liberación como un paso transitorio hacia la libertad comprometida y responsable, trabajar crítica y autocriticamente en la creación de los valores democráticos, etc., etc., son exigencias que la obra de Salom, justamente por eludirlos, hace que las sintamos aún más perentorias. Porque no es el matrimonio o el divorcio lo que importa discutir, sino los valores y razo-



Jaime Salom.

nes de todo orden que pueden llevar a una pareja de nuestro tiempo a formarse y a comprometerse, social y privadamente, como tal. Lo demás es andar por las alcobas y cuartos de hotel, con la miseria de siempre, sean cuales sean las nuevas palabras del viejo sermón.

González Vergel ha dirigido la obra con ese sentido de la precisión gestual, quizá un tanto estereotipada, que provoca en muchos de sus montajes una especie de tensión entre la línea "chejoviana" y la afectación que caracteriza a nuestra escena. En este sentido, la misma estructura de la obra parece contener cierta contradicción, pues si, de un lado, la acción aparece inteligentemente fragmentada, a través de una expresiva discontinuidad, del otro, el lenguaje nos remite a una explicitud discursiva, que no deja en el tin-

tero ni una palabra de la tesis. La escenografía, de Vicente Vela, me parece, con su aire de invernal y de pecera, sensiblemente ligada a la intención crítica del drama y a la concepción "ejemplar" de los personajes. Del reparto —Alejandro Ulloa, Jesús Puente, Charo Soriano, Pilar Bardem y Pilar Bayona— puede decirse que todo el mundo se acomoda sin problemas al tono benaventino de la pieza, siendo la última actriz de las citadas la nota destacada en un personaje doble —la hija y la amante del protagonista—, cuya unificación permite al autor, además de facilitar técnicamente el salto de unas escenas a otras, sin más que pasar la actriz de un personaje a otro, establecer ciertas connotaciones freudianas sobre las relaciones padre-hija y los procesos sexuales de la madurez. ■ JOSE MONLEON.