



En la escena del sofá, la imagen: novicia-ángel, a la que se adora después de las profanaciones, señala incoherencia textual. Evidentemente a profanación sincera debiera seguirse o connotarse una paganización, o al menos una no-sacralización.

UNAS CLAVES PARA EL TENORIO

E S tiempo de difuntos. ¿Y cuándo no? Uno se pregunta de cuántas maneras y hasta qué punto la muerte humana es aprovechada por las ideologías. Pero, sobre todo, ¿hasta cuándo se explotará el temor a morir para sacar partido de la sumisión de la masa? Una de las vías frecuentes de intimidación ha sido el teatro. ¿De intimidación a qué? Tan imperiosas son las sugerencias de actividad gregaria, como poco innovadores los propósitos de los dirigentes respecto de la multitud. Las constantes infraestructurales, remitidas al abuso de los fuertes, surten efectos inmovilizantes en las sobreestructuras. La historia de esta situación es larga y muy conflictiva.

El teatro, como mero espectáculo tradicional y si supedita a la popularidad su dimensión cultural más importante de progreso, se pone reiteradamente al servicio de las ideologías paralizantes. Este uso enajenante, adormecedor, cobra en el «Tenorio», de Zorrilla, e independientemente de la voluntad de su autor, caracteres de rito nacional en su anual vinculación escénico-escatológica. ¿Qué mandatos oculta y qué beneficios siguen éstos reportando a los privilegios de hoy? Un análisis, aunque profundo, pero sólo del soporte literario del «Tenorio» —que ya cuenta con muchos— y que no tome en cuenta «lo que dice» la escena, no parece

que haya aclarado suficientemente el problema que apuntamos. Por eso vamos a indagar.

...

Cualquier obra de teatro es un mensaje complejo. El emisor-autor de la obra atiende a dos planos. Compone un mensaje escrito para gentes cultivadas y, a la vez e independientemente que el receptor

ducciones: son indicaciones sujetas en el texto original a limitación espaciotemporal.

Esas connotaciones, ya marginadas por el autor, aunque esté vivo, las supervise, asista a los ensayos, etcétera, se toman como meras apoyaturas o indicaciones para que otro emisor —que viene a hacer más complejo y difícil nuestro análisis— tenga ocasión de desplegar la plástica de la obra. Si este se-

MARIA JOSEFA CORDERO

sea culto o no, atiende a otro mensaje audiovisual, plástico: la puesta en escena. Este doble mensaje adquiere sentido en la interacción de dos significaciones: una, la del libreto —obra literaria, estética, mensaje escrito—; otra, muy importante, la audiovisual, deíctica, semiológica. Lo peculiar del caso es que ambas significaciones suelen ser atendidas por el mensajero inicial de una manera desigual. El mensaje escrito es revisado, pulido, se le imprime una categoría artística, como es el estilo de su autor. En cambio, el mensaje deíctico, el que hace señas con la comunicación audiovisual hacia el espectador, suele ser relegado a connotaciones, en el estricto sentido del término, al margen del escrito y a las intro-

gundo emisor consigue hacer interaccionar su significación plástica con la estructura profunda del escrito —señas literarias, para el teatro sólo audibles—, el espectáculo teatral presenta una obra artística que emite comunicación con intensidad a los dos niveles: el plástico y el verbal.

Pero la diacronía o historia de ambos mensajes suele ser diversa. Si el autor ha muerto, no supervisa la obra, y sus connotaciones plásticas son orilladas, marginadas, más aún me lo hizo el propio escritor; la puesta en escena, el mensaje semiológico, deíctico, audiovisual del aparato teatral, aparece como una función más y más importante, cada vez más y mejor apartada de su inicial cometido decorativo

subsidiario. La historia de la plasticidad teatral como mensaje está sujeta a unos cambios mucho más veloces que la del escrito en sí, objeto sincrónico cultural. La diacronía del escrito, para el caso que nos ocupa —«Don Juan Tenorio», de Zorrilla—, cuenta con una trayectoria problemática bien conocida, que, muy resumida, comienza en Tirso de Molina sobre una cuestión teológica, sigue con una temática religiosa y humana en Zorrilla y prolifera, entre tanto, en otra serie de «Don Juanes»: el de Molière, el de Brecht, el de Frisch, etc. La estructura profunda del tema literario, «Don Juan Tenorio» ha sufrido una historia menos azarosa, aunque paralela a la trayectoria de su significación plástica; ésta es mucho más plural, mucho más dependiente de la época en que se escenifica, con mutaciones mucho más evanescentes, y, por ello, aparentemente, poco o nada incidentes en las ramificaciones donjuanescas y menos en la tradicional reiteración española de la función zorrillesca por Difuntos.

La plasticidad teatral puesta en manos de otro mensajero. Incluso desde su estreno, ha sufrido siempre más variaciones que su contenido literario. Para el «Tenorio», esta plástica en un principio debió ser figurativista, naturalista, con multiplicidad de detalles —escenariografía de una retórica barroco-romántica— de «atrezzo» y guardarropía, tenía una

tramoja plenamente determinada por el contexto histórico-social del momento. Más tarde, esto no impidió que la escenificación buscara una categoría artística propia y distinta, y que ésta se interaccionara mejor o peor con la significación de la estructura profunda del mensaje zorrillesco.

La expresividad literaria de Zorrilla, por su parte, está bien estudiada, sobre todo en el terreno negativo —ríos, tópicos, prosaismos, facundia versificadora, etc.—, y, en general, estos no son datos precisamente decisivos respecto de la interpretación estructural de la sustancia del contenido del escrito.

Por otro lado, ¿qué partido ofrece la historia o diacronía de la puesta en escena del «Tenorio», de Zorrilla? No vamos a recorrer todos sus hitos, tan sólo señalaremos algunos eslabones y elementos de esa plasticidad que, por su significatividad, contribuyen a poner de manifiesto otra significación en el soporte escrito. Mediante el análisis de este proceso significativo, escrito/no escrito del espectáculo teatral, tal vez pueda variar la interpretación profunda del «Tenorio».

La plasmación historicista inicial se fue haciendo arqueológica al servicio de aquella reposición anual antes señalada. El «Tenorio» era esperado y reclamado por ese pueblo hispano identificado con el donjuanesco, que contribuía al éxito de taquilla, porque se veía en el «Tenorio» sublimado —modo freudiano— y elevado a la contemplación litúrgica. Pero aquella su primera plasticidad se hizo monótona, y poco a poco fue modificándose a medida que se iban sucediendo los distintos emisores escenográficos, siempre a partir de la apoyatura escrita brindada por el propio Zorrilla y que, en último término, era difícil de abandonar, pues estaba implicada en la obra, y no de una manera superficial, sino constitutiva, como veremos.

Por tanto, en la semiología de esta plasticidad escénica del «Tenorio» contamos con diferentes momentos, protagonizados por sujetos históricos que, a simple vista, no hacían más que cambiar el «atrezzo» y las luces según las técnicas del momento, y que parecían ofrecer novedad escénica sólo en el terreno del adorno, sin alcanzar a tocar el contenido. Digo que aparentemente sólo hacían esto.

El proceso tumultuoso, aventurero, de Don Juan, culmina, parece que todos estamos de acuerdo en ello, con el rapto de Doña Inés. El rapto de Doña Inés es un claro acto de profanación de sagrado. El Tenorio realiza a lo largo de la obra y delante del espectador, semiológicamente, diversos actos profanadores: entra en un cementerio y habla con los muertos («Si buena vida os quitó, buena sepultura os di») de una manera arrogante. Usa su capacidad de soberbia y desafío retórico frente a lo divino o meramente misterioso, como la muerte y lo satánico, que implica —recuérdese a Espronceda o a Bécquer—, por parte de los románticos españoles, la invitación al escalofrío de sus compatriotas. En la escena de la Venta pone la mano en el rostro de una enmascarado,

UNAS CLAVES PARA EL TENORIO

que resulta ser su padre: profana también la faz sagrada de su padre. Todo, de una manera especial, concreta, extensa. Cuando trata de pasar a mayores, comete allanamiento de morada con Doña Ana de Pantoja, violenta el sagrado de su hogar (otro sagrado profanado). Pero la culminación reside en el asalto a un convento.

Si solamente las motivaciones romántico-liberales del momento hubieran sido la espoleta de acción de Zorrilla, hubiéramos podido decir que un romántico, alguien que pone el acento en el yo, en la libertad, atentaba contra las paredes de una clausura, contra una cárcel, precisamente por sacar a una prisionera de su interior, por afirmar la libertad individual. Pero esto no es más que una verdad a medias, porque Zorrilla podía haber elegido una prisionera civil, y hubiera sido lo mismo una proclama de libertad. No es éste el caso. Tanto Don Luis como Don Juan se proponen liberar a alguien, pero liberar a alguien con-sagrado, que está en sagrado, que va con lo sagrado. Penetra el Tenorio en el convento saltando las tapias —es un acto externo de profanación extensa—, rompe el sagrado, como él mismo dice cuando contesta a Brigida: «Necia, ¿piensas que rompí la clausura para dejármela aquí?». Entonces se trata no solamente de una afirmación de liberación del yo romántico, sino de una profanación directa, de una profanación a lo religioso (consagrado), y tiene que ser una novicia y no una prisionera laica que ha de ser violada por Don Juan, la que ha de violentarse para que haya una auténtica profanación.

Doña Inés, que ha recibido previamente la carta en la que se la llama «paloma privada de libertad» (paloma, algo con alas, algo animal con alas), es transportada no por su decisión voluntaria, no por su pie, sino por su inhibición, fascinada y en brazos de su burlador, al lugar donde se encuentra la finca o refugio de Tenorio. Inés no hace más que ser el elemento pasivo de la profanación.

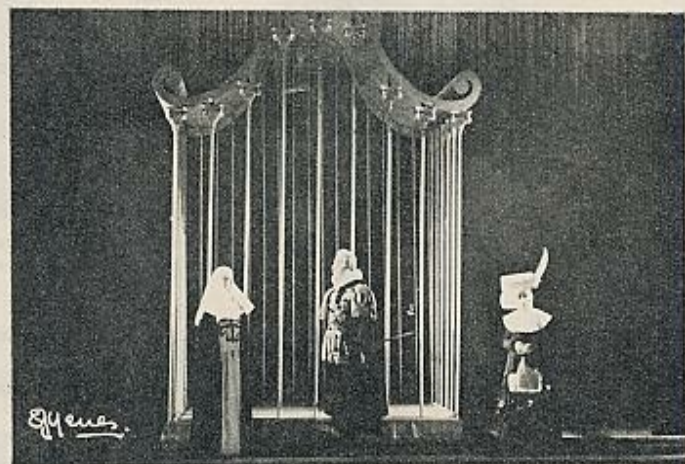
Esta profanación continúa siendo de carácter religioso todavía dentro de la villa de Don Juan; ahí se la vuelve a llamar «ángel de amor» a la propia Doña Inés, y se hace con la rodilla en tierra. La famosa declaración amorosa, que comienza: «¿No es cierto, ángel —como la paloma, con alas— de amor, que en esta apartada orilla, más pura la Luna brilla y se respira mejor?». Casi parece una proclama contra la polución; hay una especie de descripción ecológica: orilla del río Guadalquivir, aire puro, Luna resplandeciente, brillante, espléndida; y junto con ello, una inserción o prolongación hacia Doña Inés del ecosistema, este ecosistema descrito por Don Juan rodilla en tierra. Entonces sigue: «y esas dos líquidas perlas —líquidas como el río, perlas como cosas inanimadas— que se desprenden tranquilas de tus radiantes pupilas» (radiantes como

la Luna, que es también otro objeto ecológico), tratando de establecer, antes incluso que las pretensiones modernas, un ecosistema entre lugar y persona, un ecosistema abierto. Pero este ecosistema está siendo consagrado rodilla en tierra. Inés ha sido tachada de ángel con alas, de productora de perlas, de esplendor y liquidez analógicas a la Luna y el río, criaturas por ella divinizadas.

Que este es un hecho textual y contextual: escrito y semiológico, o de señas delictivo-plásticas, no tiene duda; pero además se confir-

frases: «Llamé al cielo y no me oyó, y pues sus puertas me cierra, de mis pasos en la tierra responda el cielo, no yo». En otras palabras, habiendo pedido en matrimonio a Doña Inés, como no se la conceden, Doña Inés, que era el instrumento de su salvación, le falla, le falla no por ella, sino por la negativa del varón que entonces tenía derechos sobre ella, haciéndose así causa de que no la puede usar de aldadón, piedra de toque o palanca para esas puertas celestiales.

Ahora Inés es identificada no ya con un sistema ecológico, sino con un instrumento, un útil, un objeto, eso sí, al servicio de lo divino (con-sagrado), cuya metáfora religiosa más cercana serían las llaves de San Pedro. Usar en matrimonio una novicia para abrirse



ma con la llegada de Don Gonzalo, el padre de Doña Inés, que había dispuesto de la vida, de la libertad de su hija mucho antes de la profanación de Tenorio. Don Gonzalo se presenta airadamente en el refugio donjuanesco e insiste para que le devuelvan a su hija. Don Juan Tenorio, postrado otra vez en tierra, refiriéndose verbalmente a su postura («Escucha, pues, Don Gonzalo... de rodillas y a tus pies» —de rodillas y a sus pies, como los antiguos suplicantes ante el poder carismático—), está pidiendo casarse con Doña Inés: así se remedia todo y ella va a ser, con su amor, la redentora de su destino. El destino donjuanesco, alocado y frenético, de actividad prácticamente ardulesca, de su destino de «play-boy», diríamos en términos modernos. Don Gonzalo se niega, y pronuncia Tenorio las manidas

el cielo es, además, una profanación doble, o profanación en intensidad. Según me parece, y como proceso metafórico no sólo de recurso poético, que siempre surte efecto, y a ello debe gran parte de su supervivencia popular el «Tenorio», sino como interacción de este significado metafórico del escrito con el semiológico-plástico, se puede pensar en: primero, una profanación extensa: ruptura de sagrado, cercado con tapias, rapto corporal de una novicia, más violación de una serie de normas religiosas en el aspecto espaciotemporal, y esto de una manera turbulenta, burlesca, con escándalo escénico en primer plano sospechosamente reiterado; segundo, y por debajo, lo que hay en la pieza es una sacralización nueva, consecuencia de esa profanación intensa o interna.

En la escena del sofá, la imagen



En toda obra teatral son importantes las connotaciones plásticas, el mensaje no verbal, emitido a través de su puesta en escena. A la izquierda, escenografía de Dalí. En el centro, boceto de Mampaso. Derecha, un «Tenorio» romántico.

novicia-ángel, a la que se adora después de las profanaciones, señala incoherencia textual. Evidentemente, a profanación sincera debiera seguirse o connotarse una paganización, o al menos una no-sacralización. Pero no es así; según el texto y según la acción teatral, o señas audiovisuales, lo que hace Tenorio, lo que hace Zorrilla gracias y a través de Tenorio, es sustituir la consagración o sagrado religioso por el sagrado o consagración del amor, pero no del amor en términos humanos amplos, ni del amor en términos de pareja —Inés se rinde, incluso sexualmente, aunque dadas las apremiantes circunstancias, con poco éxito para su particular gratificación—, sino del amor bajo el imperio del varón, consagración del imperio del varón sobre la mujer, tomada como animal y como cosa —y cosa que como tal se compra, no se olvide el papel significativo de la bolsa sonante de Don Juan—: paloma, gacela (deliciosos símbolos poéticos, pero que no están sólo usados para esa función), instrumento del honor paterno, del cambio de destino escatológico de Don Juan, que en vez de por las puertas del infierno, mediante Inés, entraría por las puertas del cielo en el más allá, como elemento del sistema ecológico —cuestión aparte es que esto sea finalmente así, pues lo es tanto para ella como para él—. Esta consagración sustitutiva efectuada por Don Juan rotunda en tierra —semióloga— y titulándola ángel, así como objeto de su salvación eterna, es una astucia de Zorrilla, en virtud de la cual, aparentando presentarse como contestatario del momento —puesto que al final salva al profanador de tantos sagrados religiosos—, lo que hace es abundar en la más fuerte ideología del contexto histórico de su época: primacía acrítica del varón sobre la hembra, dominio y predominio de lo masculino sobre lo femenino, que continúa siendo una relación superestructural que nos concierne. El hecho de que nos concierna hace que sigamos recibiendo el mensaje.

Doña Inés tiene una misión objetiva, de objeto. Primero es aldabón, y por último hará oficio de

polea para elevar pesos. ¿Qué ocurre cuando Tenorio escapa por ese líquido elemento fluvial tan a propósito para las evasiones? Que Inés se vuelve a remitir al convento donde padre y seductor la habían condenado más o menos y que como consecuencia natural de su misión pasiva, no sólo es una piedra y una llave, sino que además la hacen levitar incluso muerta; realiza, estando desencarnada, actividades corporales de privilegio divino; es decir, hace todo, cualquier cosa, menos asumir su mente y su carne de mujer frente al varón, ese varón que en el «happy end» y como lastre acaba Inés por introducir, ciega y sin participación, instrumentada, en la eternidad escénica de nuestro teatro tradicional.

Inés no tiene oficio de mujer, porque el oficio de mujer en el siglo XIX, heredero de situaciones aún más violentamente opresivas, y como en el XX para ciertos países, es oficio que la sociedad toma como contraste del privilegio varonil, vigente, institucional. El oficio de mujer es mera función de refugio, consuelo, es protección, seguro, incluso recurso económico... La mujer, para estas sociedades, es el hogar, la clausura del hogar que ella custodia para que el hombre continúe llevando la dirección de la sociedad, desde luego la de su mujer, y desde luego la de la sexualidad. La mujer es más frecuentemente objeto que sujeto. A esto apunta, en último término y desprovista de bellas metáforas, la sustitución consagratória de Zorrilla en el «Tenorio». Profana la sacralización religiosa, aquella que ya había iniciado su largo y aún no concluido momento superatorio en el propio Tirso. Y al socaire de una profanación violenta, tumultuosa, espectacular, sobre las candeliejas, puesta en evidencia muy eficazmente por ciertas escenificaciones, como, por ejemplo, la de Dalí, mediante elementos surrealistas, Zorrilla trata de ocultar —y tal vez se oculta a sí mismo: su inclinación en esta obra a lo carnavalesco y el antifaz puede ser un síntoma—, de tapar esa sustitución sutil de una consagración por otra: el profanador religioso no es un desacralizador convenido, sino un

consagrador de otra ideología: la burguesa primacía del privilegio del hombre sobre la mujer.

Las distintas plásticas de la obra estaban impregnadas de menos a más por toda esta temática, la oculta como la patente: las actividades suplicatorias y de genuflexión de Tenorio son inevitables para un director de escena de antes y de hoy, pues están incluidas en el mensaje verbal y no sólo en el connotativo semiológico.

¿Qué evolución significativa han emprendido los emisores plásticos en un «Tenorio» actual? El emisor artístico plástico, así como el receptor audiovisual de hoy, viven inmersos en un mundo muy distinto del siglo XIX; los medios audiovisuales, de que participa toda la plasticidad del teatro, han cambiado esencialmente. Las imágenes de las técnicas comunicativas de hoy gravitan sobre el montaje de cualquier obra, y ésta inevitablemente padece o disfruta de asociaciones de tipo televisivo, fílmico, de «comics», fotonovelas, propaganda, etcétera. Estos mensajes audiovisuales están al servicio de un triunfalismo masculino muy típico y concreto: el de James Bond, el de «El Fugitivo», «Cannon», «Los Intocables...», el de cualquiera de los protagonistas de esas series o de esos «comics» en series, en recuadros gráficos o fílmicos, en los que la apoyatura escrita u oral es mínima frente a la acción semiológica audiovisual, verdaderamente relevante. Entonces resulta que tanto directores de escena como receptores de hoy relacionan consciente o inconscientemente la fogosa actividad masculina sin sentido o de frívolo sentido, la actividad por la actividad —cuando no está al servicio de fuerzas ideológicas que sí tienen su sentido...— de estos «héroes» modernos: el Supermán, la Barbarella, etcétera, con la actividad disolvente y primitivamente egocéntrica, placentera, del Tenorio.

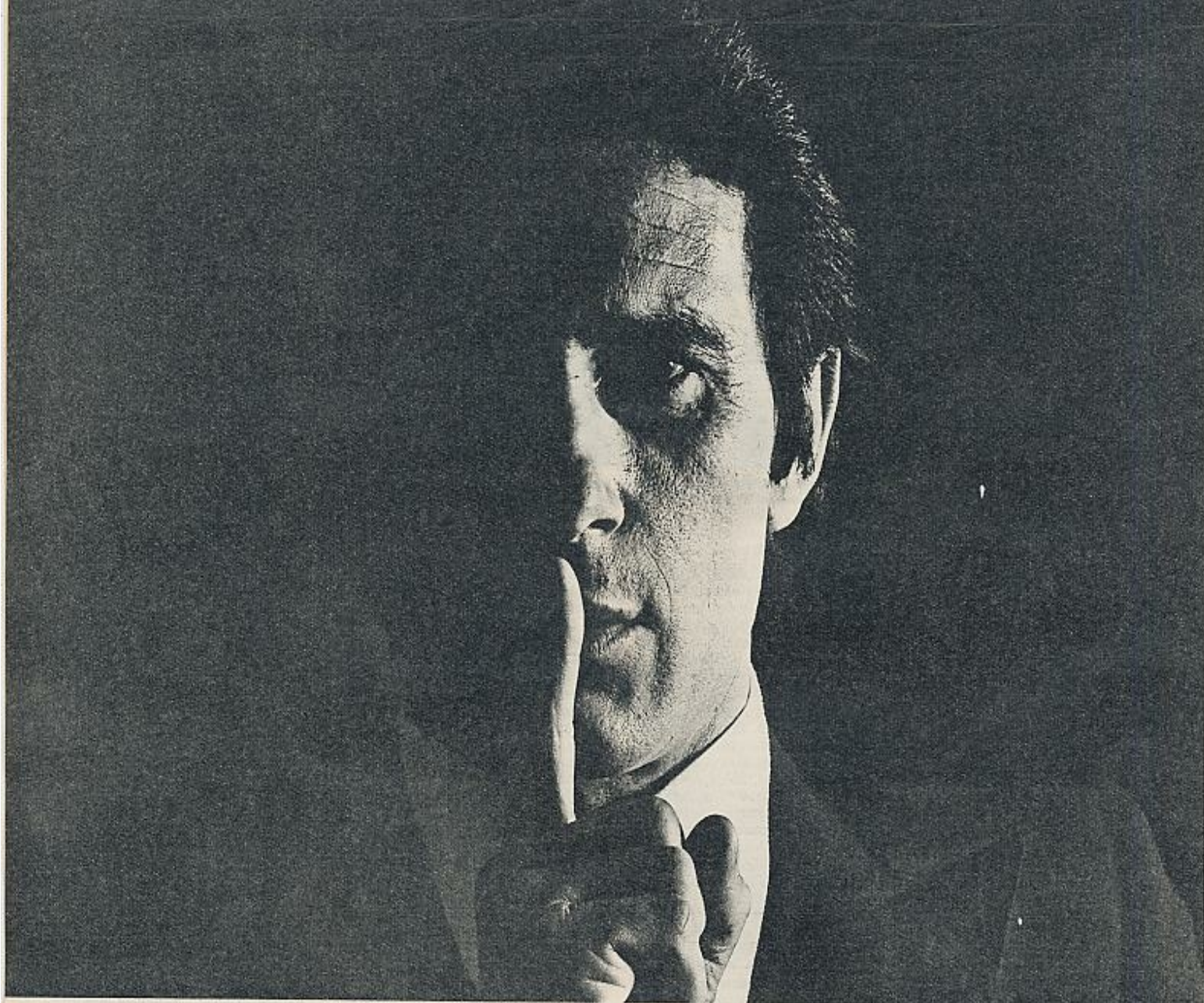
Todo ello confluye en la significatividad plástica de un «Tenorio» de teatro actual; cuando no es así, y el «Tenorio» es representado arqueológicamente como una reliquia retórica para su contemplación a fecha fija, lo que posiblemente se

indica es que el desfase artístico-escénico se viene a sumar a otros muchos desfases de la sociedad, que no logra participar en los mensajes auténticamente comunicativos de hoy.

Las asociaciones realizadas en torno a los tipos de actividad gratuitas o mágicas ya señaladas, las de un machismo o de una acumulación vertiginosa de los privilegios masculinos, vienen a modificar las connotaciones referenciales del emisor plástico. Este cuenta hoy para su expresividad con gran cantidad de medios técnicos que inciden con su sola utilización en las puestas en escena hasta historicistas y sin pretensiones innovadoras. Cuando además el ejecutor plástico es un creador, los medios escénicos actuales ofrecen oportunidades sorprendentes que ponen a prueba la solidez y autenticidad de la comunicación verbal.

Esto no solamente se les ocurre a unos cuantos y se me ocurre a mí ahora, sino que ha sido plenamente intuido por los jóvenes. Hace poco tiempo asistí a una plasmación del «Tenorio» realmente especial. En ella se buscaba denunciar la que hemos llamado segunda consagración del «Tenorio» zorrillesco, para lo cual unos jóvenes hicieron saltar el primer plano tradicional, aquel que llenaba la escena de aventuras antirreligiosas con un bullicio y una insolencia sin mayor riesgo por otra parte, y que se utilizaba como pantalla para tapar con sus gritos —«¡Cuán gritan esos malditos...!»— y sus gestos de capa y espada, la segunda consagración, la del amor objeto. Esta puesta en escena del «Tenorio» fue realizada por un grupo de estudiantes de Universidad en un Círculo de Bellas Artes de nuestra máxima periferia provinciana. Allí, Don Juan aparecía totalmente vestido de negro, con un rayo-relámpago rojo en el pecho, y mataba a distancia solamente por la extensión de la palma de su mano, ejecutaba una serie de movimientos volatinescos o gimnásticos, y Doña Inés iba vestida de «hippy». Ambos llevaban melenas. Naturalmente, la melena es un signo no verbal (semiólogo) que viene hablando antiguamente de libertad: Absalón, que atenta contra su padre —sin poner su mano profanadora sobre la faz sagrada, como la acción extensa donjuanesca—, tiene larga cabellera, que le acarrea el castigo bíblico; los románticos llevan melenas en contra de las pelucas conformistas y formales dieciochescas, etcétera; los chicos de hoy suelen llevar melena quizá porque se alzan contra la nuca pelada de un cierto esclavismo militarista, y los protagonistas de esta versión donjuanesca llevaban melenas.

En el espacio escénico, el contrapunto no estaba centrado en las bambalinas nuevas ni en los focos psicodélicos, sino en un escenario totalmente desvalido, con bombillas sin difusor alguno, en todo un conjunto de descuido o falta de interés por la ficción clásicamente teatral, conjunto que enmarcaba perfectamente a un grupito, en un rincón, de intérpretes de instrumentos electrónicos, que tocaban música dodecafónica. La escena del sofá, momento de la consagración de la mujer-objeto para el



La caída del cabello es silenciosa pero la caspa avisa

Siempre empieza así. Un ligero picor, un poco de polvillo blanco, ha llegado la caspa. Para Vd. es un problema social por encima de todo, la caspa da un aspecto sucio, desagradable. Y Vd. procura eliminarla como sea: lavados continuos, champús muy detergentes, etc.

Parece que ha resuelto su problema, pero... Se ha fijado en estos cabellos que caen todos los días? Al principio eran unos cuantos, ahora... Entre la caspa y los productos inadecuados está Vd. acabando con su cabello. Así de claro.

Entonces qué se puede hacer? En primer lugar, enterarse de que la caspa, es una enfermedad del cuero cabelludo causada por agentes múltiples: la suciedad ambiente, un mal funcionamiento glandular, etc.

En segundo lugar, debe Vd. usar diariamente un producto científico, que ofrezca todas las garantías. Nosotros lo tenemos. Es Pantén.

Pantén contiene una sustancia activa, el Pantyl[®], factor vitamínico B que activa la formación de células en el cuero cabelludo, da al pelo las vitaminas necesarias para su normal desarrollo, elimina la irritación de la piel y por tanto la caspa.

Una fricción diaria basta para que Pantén penetre a fondo y mantenga su acción durante horas, vitaminando su pelo desde la misma raíz, Dándole la flexibilidad, el brillo,

el aspecto limpio y sano que nunca debió perder. Empiece hoy mismo. Haga que Pantén tome la iniciativa ahora que está a tiempo. Le aseguramos que la caspa nunca va a tener que avisarle de que algo no anda bien en su cabello.



PANTEN

tiene vitaminas porque su pelo las necesita

UNAS CLAVES PARA EL TENORIO

hombre, resultó curiosísima. Inés-hippy, sentada, al recibir las ardientes declaraciones lírico-ecológicas de su Don Juan-Supermán, se levanta y, haciendo caso omiso, vuela de espaldas al recitador, que ni cuenta se da de la ausencia de su objeto, realiza una serie de pasos independientes, ajenos al desarrollo amoroso de la declaración, al compás de las guitarras electrónicas. Inés-novicia, cuando su burlador huye, se vuelve a refugiar en el sagrado: ha sido consagrada y vuelve al sagrado; la Inés-mujer, la Inés que profana esa consagración que de ella se hace como objeto, naturalmente no vuelve al convento, esta Inés huye también y vive su vida olvidada del burlador burdo.

Esta otra profanación es plástica, es ejecutada por medios no verbales, semiológicos, y respecto de la sacralización decimonónica: privilegio masculino sobre el ángel-animal-objeto. Esta otra profanación pone en marcha la negación dialéctica. Primera negación de la sacralización religiosa, para justificar la discriminación sexual-social en privilegio del varón, como ideología imperante, sustituida por la consagración de Inés; segunda negación de la sacralización de la mujer-objeto, esto es: negación de la negación, como contribución al salto cualitativo. La plástica nueva, contaminada por los «comics», desmitifica la significación del contenido del escrito, y hace aparecer al Zorrilla superficialmente antirreligioso y partidario de la libertad como un burgués cómodamente instalado en los prejuicios sociales y participante en la inmovilización sacralizadora practicada por las minorías en el poder. Es muy dudoso que todas y cada una de estas operaciones estuvieran lúcidamente en la mente del autor al componer el «Tenorio». Más fácil es que su tarea teatral sirviese de cauce relativamente inconsciente a la máxima conciencia posible de su marco social. Y este mensaje de la colectividad, oculto en el «Tenorio» zorrillesco, es el que intentan sacar a la luz las plásticas modernas. Lo que sí parece que se puede tomar como consecuencia de la más veloz modernización plástica del «Tenorio» es que ha introducido elementos importantes en el mensaje sincrónico o escrito, que su incidencia sobre el libreto desmitifica la escena y tradición al contribuir eficazmente a la desestructuración y cambio del mensaje donjuanesco.

Una buena prueba de lo que digo estubo ante nuestros ojos el invierno pasado con la escenificación del «Don Juan o el amor a la geometría», de Frisch. La versión escenográfica de Catena toma como respaldo un tema ya muy separado del «Tenorio» clásico. Frisch presenta la radicalización polar de Don Juan en una ramera-barbarella-andaluza, que devora el mito del privilegio sexual masculino, trasmutándolo. Ella es la libertina, ella es la rica, ella es la que utiliza al

varón, la que cosifica al hombre. Un amante de la geometría, del orden matemático de la tierra, que no se limita a describir sistemas ecológicos, sino que quiere medirlos, científicarlos, es el burlado. La mujer ha pasado a la acción; Inés, vengadora, ha vuelto las tornas, una vez consumada por la plástica la profanación de su consagración zorrillesca. A esta polarización sarcástica que medita sobre un cierto «eterno retorno de lo mismo», y parece taponar cualquier salida superatoria en la dialéctica hombre-mujer, se aplica al tratamiento escénico del equipo de mensajeros que pone en escena el escrito, acumulando sus señas audiovisuales en intensidad y no solamente en el espacio-tiempo. La espectacularidad festiva, el colectivismo que impugna divisivos, las técnicas expresivas de luces y colores, todo lo semiológico, en fin, significa: reducción de los términos dramáticos del problema sexualidad ejercida, a anécdota elemental y privada, que cuando se protagoniza donjuanesca conduce al aburrimiento y a la liquidación de estímulos enriquecedores culturalmente. Da igual que Tenorio sea hombre o mujer: el donjuanismo es cuestión de estructura sociopolítica y desarrollo infraestructural, no de reivindicaciones de sexualidad concreta.

Como en su día el escenógrafo de la última «Yerma», como a las plastificaciones de Marsillach en diferentes obras, también a Catena se le ha reprochado que ahogaba la literatura con coros, danzas y dinámicos fascinantes, muy bien logrados, pero que permitían poco respiro a la palabra del autor. No me parece que dejaba mudos al escritor y sus personajes, simplemente les procuraba un aliento distinto, que, sin embargo, estaba más de acuerdo con la significación profunda del mensaje de Frisch. Y la música era de «jazz», y la pesadilla de la huida del geómetra entre los burdeles sevillanos, un verdadero alarde de significatividad coreográfica: orden-desorden-otro orden.

Puede, pues, que las aventuras plásticas y su operatividad en el escrito teatral sean un verdadero proceso de amplia significatividad comunicante, al que valga la pena prestar profunda atención. Parece que no son un simple juego personal desentendido de todo contexto. Persiguen seguramente el desconcierto del espectador vulgar. Este desconcierto se produce, y no sólo —por desgracia— en el espectador de la masa media; es como el efecto de choque: lo chocante de una plástica actual tratando temas más o menos gratuita o anacrónicamente reverenciados. Pero esto no es más que una realidad obvia, una simple lectura superficial del problema. Algo más, mucho más, y de índole sustancial, se cuece dentro de las plásticas teatrales que abandonan el subalterno papel decorativo. ■
M. J. C.

RESISTENCIA Y ESTABILIDAD

calidades sobresalientes de las nuevas
INVOLCAS



La mesita trasladable perfecta

Pida una demostración a su proveedor habitual o solicite información a: INVOLCA ESPAÑOLA

Nápoles, 181 - Tel. 2261550 - BARCELONA-13
Montera, 24 - Tel. 2210964 - MADRID-14

FRANCIA A SU ALCANCE CON PRECIOS MODERADOS

La Asociación France Accueil, que agrupa diversos hoteles, deseosos de proporcionar al turista una estancia cómoda y con precios moderados, hizo su presentación en un restaurante madrileño, con una excelente muestra de exquisitos productos de la región de Auvernia. El señor Barboteu, Representante General de los Servicios Oficiales del Turismo Francés en España, definió la fisonomía de la Asociación diciendo que el visitante hallaría calor, amistad y platos regionales exquisitos en estos hoteles, servidos con hospitalidad familiar.

La Asociación supone unas 4.000 habitaciones, repartidas por los Pirineos, Sudoeste, Auvernia, Este, Monte Jura, etc.... Estos hoteles, unos cien, se rigen por un riguroso contrato por el que se comprometen a conservar las tradiciones de hospitalidad francesa, respetando la artesanía y el estilo de la comarca.

France Accueil dispone de una central de reservas mediante la cual se puede contratar todos los pormenores de estancia en los diversos hoteles. Se establecen circuitos, y existen dos fórmulas: «estancia» y «etapa»

El sistema está pensado para aquellos turistas con espíritu independiente que deseen conocer Francia y su más puro y tradicional estilo, sin un gasto excesivo.