

LA SERRANA DE LA VERA

RESULTA bastante sorprendente entrar en París a un cine, con el ingenuo afán de ver en cueros a la Bardot, y encontrarse con que Vadim ha pretendido encarnar en su mítica ex mujer los dos mitos más sugerentemente agresivos del teatro español: el Don Juan y la Serrana (1).

Su atrevimiento tendría mejor disculpa si hubiera dado origen a una desenfadada película, donde la inefable Brigitte —siempre en tono de farsa, por favor— conquistase a los hombres como un femenino Don Juan y después los asesinará graciosamente como una caprichosa serrana... de Saint-Tropez. Pero, por desgracia, la inoportuna complicidad de Jean Cau —guionista de la película— ha cargado la cinta de grandilocuencia, con unos diálogos ampulosos y retóricos que sobrecogen por su estupidez en boca de la Bardot, y subrayados por unos fondos musicales muy a lo Goliardos, interpretados por Carl Orff, pero en más pesados. Desde luego, Vadim, contagiado por la im-portancia del tema, se ha despatchado a fondo con una pretenciosa «mise en scène» lastrada por el indudable mal gusto que supone que el autor se epate a sí mismo con la belleza-plástica de sus imágenes.

Pero dejemos a un lado la película, que no merece más largo comentario, y aprovechemos la ocasión que el señor Vadim nos ha dado, lo cual le agradecemos, de comparar dos mitos que se identifican por su irreprimible agresividad a un mismo contexto —la sociedad española de la Contrarreforma— y por la rebeldía social que los singulariza como héroes trágicos.

Don Juan y la Serrana, entre la burla y la venganza

El mito de la virginidad y su parasitario mito del cornudo no son más que el candado defensivo del drama de la honra, que en España se vio además estimulado por la trágica necesidad de tener limpia la sangre. La convivencia, pero no fusión, de moros, judíos y cristianos, que dio origen a la España moderna, resolvió, como ya es sabido y estudiado, la tensión conflictiva de las tres castas, con la hegemonía cristiana y la expulsión de moriscos y judíos. Circunstancia histórica de intrincados orígenes, pero, sin duda, estimulada por el espíritu depurador de la Contrarreforma, planteó la limpieza de sangre no sólo como valor aristocratizante,

sino como defensa ante la maquinaria represiva desplegada por la Inquisición. De esta forma, el villano se encontró con un título nobiliario no previsto por otras sociedades: la limpieza de sangre, verdadero certificado de nacimiento exhibido en toda la literatura de la época. Buena muestra es la presentación de Giraldo, padre de Gila, en la Serrana de la Vera:

José Carlos Arévalo

«Capitán.—¿Soys hidalgo?

«Giraldo.—No, señor;

pero soy un labrador con honrado nazi-

[miento, cristiano viejo y on-rrado».

Consecuentemente, las estructuras sociales que codifican el orden establecido se encastillan, y cada familia se convierte en el celoso guardián de su honra. Puede aducirse que similar situación embargaba a todo el orbe cristiano. Pero eso no es más que un argumento en favor de la universalidad del mito, del mismo modo que la pervivencia sutil de las estructuras patriarcales dan, todavía, sostén a la figura de Don Juan y renovada firmeza a las reivindicaciones feministas de la Serrana. Las diferencias estribaban en los aludidos condicionantes que gravitan sobre la sociedad española y en el manto dogmático que la Contrarreforma, capitaneada por la monarquía austriaca, extiende e inmoviliza a la nación española.

No es extraño —y así lo apunta Américo Castro en su edición de «El burlador de Sevilla»— que se produzca precisamente en nuestra literatura el surgimiento de mitos que ejemplifican la más extrema agresividad al orden social, al orden humano imperante. En este sentido resulta revelador que el reverso de la figura de Don Juan —hablo de la obra de Tirso— sea la figura del rey. Doña Ana de Ulloa y la duquesa Isabela son premiadas y casadas por el rey, y es él quien restituye el honor perdido a la pescadora Tisbea y a la villana Aminta. Depositario último e inapelable del orden social, todos los personajes del drama apelan a su justicia final. Es la cúspide de la pirámide patriarcal. Así ocurre que la trama amorosa, cuando la bendice el orden, es asunto del rey o del padre de la dama. Jamás, cuando se consuma la aventura del amor, es decir, la boda, depende de los respectivos cónyuges. Incluso Don Juan inicia muchas de sus burlas empezando con el

padre de la víctima. Frente a la hermética estructura que rige el intercambio amoroso, la delictiva actuación de Don Juan se revela como un ritual de libertad desenfrenada. Cuando leemos el texto de Tirso de Molina, despojados del influjo sexual y erótico con que modernamente ha sido estudiado el mito, encontramos que nunca el Tenorio se ve asediado por el deseo irrefrenable de

Versos después describe Catilín a Don Juan: «Guárdense todos de un hombre/que a las mujeres engaña,/y es el burlador de España».

Es la burla, la satisfacción íntima de agredir y la difusión del escándalo, la motivación central del héroe. Ejemplos como los anteriores riegan el drama de Tirso. Presentan a Don Juan no como delincuente sexual, sino como terrorista del orden social imperante.

Por el contrario, la venganza es la fuerza motriz de Gila, futura serrana trágica. En la obra de Vélez de Guevara, la situación aísla y singulariza más al héroe porque la venganza que, contra toda la colectividad masculina, ejemplifica Gila tiene un sentido totalizador y no admite tratos ni pactos como el juego. Porque, en definitiva, Don Juan juega, y, por eso, su acción es subterránea, como si de un anticipado Mister Hyde se tratara. La clandestinidad, con el camuflaje total de su identidad, en la oscuridad de la noche, acoge sus aventuras ciudadanas —así burla a Isabela y a Doña Ana—, y mediante la trai-

satisfacer sus deseos sexuales. Por el contrario, explícitas y repetidas veces manifiesta la satisfacción de su único móvil: la burla. Así, dispuesto Don Juan a burlar a su amigo el marqués de la Mota, responde a su escudero Catilín:

«Catilín.—Vamos,

y al fin gozarás de

[su dama.

«Don Juan.—Ha de ser burla de [fama».

El mito de la Serrana de la Vera ha sido recogido por Vadim en su película «Don Juan... o si Don Juan fuera una mujer», protagonizada por Brigitte Bardot. El intento ha sido lamentable.



(1) «Don Juan... o si Don Juan fuera una mujer», de Roger Vadim.



ción y la huida, urde sus conquistas en el campo. Don Juan, en su faz pública, es un hombre del sistema, amparado, a fin de cuentas, en la influencia de su padre, privado del rey. Con razón se queja la campesina Aminta, en estos versos de dura crítica social: «Di, ¿qué caballero es éste/ que de mi esposo me priva?/La desvergüenza de España/se ha hecho caballería». E impunemente razona Don Juan a Catilión: «Si es mi padre/el dueño de la justicla/y es la privanza del rey/¿qué temes?». Esta y no otra, la ambigüedad del héroe, es la razón de que el mito de Don Juan, a pesar de su muerte final, no alcance nivel definitivamente trágico. Observemos que no son los hados, que, sin duda, amenazan al héroe, los que consuman su derrota, sino que el autor remite el castigo a la divinidad.

Pero la Serrana no juega; la realización de su destino viril, ya planteado en su vida de hombre, anterior al conflicto que desencadena la tragedia, le opone a la sociedad entera. Su enfrentamiento al mundo, a la historia, a la ley divina, a las estructuras que configuran la sociedad creada por los hombres obligan a la Serrana incluso a salir del mundo. Su exis-

tencia salvaje, rodeada de lobos, jabalíes y otros animales de rapia, en el misterioso paisaje de la Vera, hacen de la Serrana el héroe más trágico que conoce la historia de la literatura. Es el héroe, en soledad interior y física, contra todo el universo humano. Hay que entender el profundo contenido ideológico que subyace tras la acción de la obra de Vélez para advertir que si, en primer término, la Serrana se convierte en monstruo, como consecuencia del odio y la sed vengadora que en ella provoca la burla de un donjuán, también es entonces cuando se radicaliza estremeccedoramente la respuesta ideológica de la mujer oprimida, parásito mudo del hombre. Por eso la Serrana no se conforma con un burlador. Seduce y mata a todos los hombres que se adentran en su reino solitario. No en vano Lope de Vega, en su inferior, pero interesante, Serrana de la Vera, hace decir a Leonarda: «¿No sabéis que yo nací/para agravios deshacer/de mujeres?».

La tragedia del héroe femenino, por estar en abierto conflicto con las leyes humanas, es una lucha abierta, el estado de guerra. Que el héroe asume con plena consciencia. Por eso declara a la

niña Pascuala —ya en la obra de Vélez—: «... estoy muy segura aquí,/puesto que si me acomete/el mundo, no importa. Vete/y a los del lugar les di/que se guarden de mí».

La Serrana de la Vera

El esquema argumental de la obra de Vélez de Guevara causa asombro por su lucidez. Parece imposible que una mente del siglo XVII pudiera enjuiciar la situación opresiva de la mujer llevando su análisis hasta sus últimas consecuencias, concibiendo como hecho trágico el destino de la mujer que se rebela contra la situación, designando como culpable a la sociedad entera, desentrañando el conflicto estructural de la sociedad que genera el drama.

Plantea Vélez su drama a partir de una situación matriarcal. Gila y Giraldo —hija y padre— son una familia de cierta entidad en Gargantalaolla, pueblo próximo a Plasencia. Cuando empieza la acción, Gila viene de caza, y sus compañeros traen las piezas por ella sacrificadas. En esa ale-

goría simbólica del amor que es la caza, Gila asume, curiosamente, el papel de cazador, y es su padre quien espera a la puerta del hogar su regreso después de la dura jornada. El símbolo de la caza adquiere, a partir de entonces, una gran importancia. En el fondo, la acción en la cual se plantea el drama no es más que un sutil muestrario de las posibles escenas de caza en que se fraguan la vida, la venganza y el amor. Sólo una vez Gila será la pieza y su oponente el cazador: cuando su amante la seduzca y burle. Después, su venganza será tirarse al monte, cazar hombres seduciéndoles y matarles. Finalmente, su captura y muerte será la ceremonia final, la gran cacería donde la sociedad masculina extinga a su insólito enemigo quemándole en la hoguera.

En el primer acto fija el autor las bases de su propuesta ideológica. La situación matriarcal, que hace de la hija el cabeza de familia y del padre un pasivo consorte, trastueca el orden de la estructura patriarcal de la época con tal naturalidad, que nadie puede pensar en una situación monstruosa. Gila expulsará al capitán —su futuro burlador—, que pretende allanar su casa, privando a su padre de toda iniciativa; lidiará toros en la plaza de Plasencia, motivo que le servirá de encuentro con su ideal —la mujer liberada, activa, protagonista—, la reina Isabel la Católica, asumiendo acciones que eran privativas del hombre de la época —valor aguerrido, afirmación de personalidad— en un acto de simbólica virilidad: la lucha con el toro. Recuérdese que precisamente en los pueblos serranos extremeños aún perdura el rito de «el toro de la novia», donde el novio debe dominar a un toro antes de la boda, porque así el toro, símbolo de virilidad y fecundidad, será la prueba de que la hombría del cónyuge ha vencido incluso la virilidad del toro.

Representando todos los actos privativos del hombre de su tiempo —jerarquía familiar, elección libre de su propio destino—, Gila es, ante los ojos del espectador, la realidad de una mujer libre, igual al hombre, más por los hechos que por su declaración explícita de querer ser hombre, pues sólo el hombre puede ser libre.

No deja de ser elocuente que en esta tragedia profana —parece imposible que tratándose de un drama de costumbres la ley divina no aparezca en ninguno de los parlamentos de la obra— el sometimiento de Gila, origen de la burla social de que es objeto —la deshonra—, vaya unida a la tensión clasista que tanto domina en la literatura de la época. Sólo Gila acepta la proposición de matrimonio que su padre le hace, ante la apabullante evidencia de la honra de sangre que su casa y su padre van a recibir con la entrada del noble ▶

LA SERRANA DE LA VERA

mamá. no mamá.

(Predictor, si quiere saberlo)

Para la futura vida del bebé, es de vital importancia conocer, cuanto antes, si está embarazada o no. Científicamente se ha demostrado que las primeras semanas son cruciales para la vida del pequeño.

Al 9.º día de retraso menstrual, Predictor ya resulta eficaz, con una precisión igual al análisis realizado por un laboratorio.

Usted será la primera en saber si será mamá o no, en la intimidad de su hogar.

Con toda discreción, en su casa, por la mañana cuando se levante, y con 3 gotas de su primera orina, usted misma hará su propio test de embarazo. ¡Y después de 2 horas ya sabrá el resultado! Ha llegado el momento de visitar a su médico.

La experiencia internacional de Predictor (Inglaterra, Francia, Italia, Holanda, Alemania, etc.) garantiza un pronóstico fácil de realizar, rápido y seguro.


Predictor



Sencillo y digno
de confianza

Sólo de venta en farmacias

en la familia. Adquiere entonces la burla una dimensión más amplia. Es toda la estructura social —la división clasista, la tensión de castas, la estructura patriarcal como sistema defensivo— que se rebela como enemiga de la realización de Gila, como cómplice de su burlador, como agresor colectivo de su condición femenina.

Por eso en el tercer acto, el destino de Gila es la soledad y el monte. Desde luego, el autor no nos explica por qué Gila no encuentra quien le ayude a vengar su honra, pero sí que enfrentarse a don Lucas es hacerlo contra los Carvajales, señores de la zona, y uno de ellos, alcalde de la Santa Hermandad. Tampoco nos dice por qué Giraldo no venga a su hija, ni por qué es promovido al cargo de alcalde del pueblo, aunque sí nos hace notar que ha recuperado su jerarquía patriarcal, y él será precisamente quien dirija la captura de su hija. Un misterioso tautismo —¿hay que atribuirlo a los censores de la época?— nos hace más misteriosa y sugerente la obra en este tercer acto, donde la excitación de la caza envuelve los movimientos presentidos del pueblo en sus redadas por la sierra, mezclada con el erotismo del ritual vengativo de Gila, que plantea la venganza acudiendo al ritual de las antiguas serranas, que seducen al caminante, le alimentan, le embriagan y le atacan —en este caso le matan— en sus misteriosas grutas, oscuros y excitantes claustros uterinos de las montañas. De esta forma, la serrana invierte los papeles en una ceremonia donde la mujer es el cazador; el hombre, la pieza; la seducción, la cacería, y la consumación, la muerte. La impecable coherencia del rito estriba en la correspondencia exacta de la ceremonia, pues si el donjuán burla —que es algo así como una muerte social—, la Serrana, lógicamente, se venga matando —que es su única forma posible de consumir la burla.

Al final de esta tragedia, que dispara entremezclados el aliento de la muerte, los resplandores del sexo, la asfixia de unos seres enquistados en una atroz estructura social, el fuego que consume a Gila es como una llama liberadora y, al mismo tiempo, como un diluvio de fuego, como un acto de destrucción colectiva.

Una tragedia feminista

Duvignaud, en su interesante ensayo «Espectáculo y sociedad», al hablar de las diferencias que existen entre la situación social y la representación teatral traza una atinada definición del héroe trágico: «Se trata de la extrema individualización del personaje representado, del aislamiento del miembro del grupo, del héroe, en

virtud del papel que desempeña y que no puede dejar de ejercer, o en virtud de la separación de un individuo de la vida común, superación llevada a cabo por medio de la realización de un acto prohibido».

Es así cómo el hecho teatral se convierte en una síntesis de la situación social en que se produce. La tipología del héroe trágico, su tremendo individualismo, no es más que una selección de elementos condicionantes (conflictos ideológicos) que laten diluidos en el claroscuro de la vida cotidiana de los hombres.

Sin embargo, es atinado pensar que, en la obra de Vélez, las correspondencias entre el drama y la sociedad donde se produce son aún más estrechas. La historia de la Serrana es, en definitiva, la exposición minuciosa del tormento, motivado por la postura herética del héroe frente a la organización social que le circunda. En este sentido, lo que hace Vélez es introducirnos en el interior del ser maldito, del hereje, del heterodoxo, el expulsado por los reyes, atormentado por la Inquisición, repudiado por la sociedad. Y nos hace seguir los pasos de su subterránea existencia, que se camufla al terror de una sociedad precipitada por la histérisación de todos sus dogmas.

Esos primeros pasos nos los ofrece Vélez durante el primer acto, al presentar a Gila disfrutando en libertad. Una libertad que no es ocio hueco, compás de espera de la hembra que aguarda al futuro galán. Gila vive y se realiza como un hombre. Es decir, concediéndose todos los atributos de volición sin límites que caracterizan a la masculinidad. «Tira la barra, salta, corre, lucha, caza, domina toros...». Estas acciones aguerridas, vinculadas a la fuerza bruta, han hecho ver en Gila una especie de mujer-forzuda, cuyas diferencias tipológicas la convierten en caso único y, por tanto, sin significación universal. Lamentablemente, quienes así han juzgado al personaje, olvidaron el carácter simbólico de gran parte del teatro español del Siglo de Oro. Prefirieron embelesarse con la exótica rareza de la Serrana, como si se tratara de un monstruo de feria, o bien se adentraron en los significados rituales que dan origen ancestral al mito. Si bien estos son de una profundidad e interés innegables, y pueden también estudiarse en las obras de Lope y Vélez, no invalidan la intencionalidad social e histórica que el teatro del Arte Nuevo pretendió dar a la Serrana.

La capacidad metafórica de la representación en el teatro de tablado, que es donde acontece todo nuestro teatro clásico, nace de las peculiaridades generadas por la puesta en escena que en él se produce. Es en el verso donde sucede el conflicto ideológico

de la acción, cumpliendo la palabra una función objetiva, que intelectualiza y da cauce adecuado al mensaje. Lo que pasa, la presencia viva del actor está sujeta a un lenguaje simbólico que, por exceder del texto literario, hoy prácticamente desconocemos. ¿Cómo podría resolverse la acción de Gila mancornando un toro en la plaza de Plasencia? La geometría lateral del tablado, la superposición paralela de planos presentan el texto como una fabulación; la visión de la historia como una panorámica que retiene todo el tiempo en un presente total, que permite al espectador asumir la trama como una proposición intelectual, como un reto que le exige resolver intelectualmente el conflicto que enfrenta a los personajes. Otra cosa ocurrirá cuando la célebre caja de Sa batini dé origen al escenario como universo cúbico, donde el espectador, sumergido en la acción, pierde su identidad, porque en la escena, el drama se esclaviza al tiempo, y la intriga, lo que está por venir, sustituye la visión panorámica de la acción. Así, la anécdota se torna en mágica ilusión de realidad y logra que el espectador, al identificarse, sin participar, con la acción, pierda su identidad. No es extraño que Brecht reivindicase el teatro de los frescos, el tablado, contra el teatro enajenado, que encorcheta el drama neoclásico y romántico.

Lo que Vélez hace, al construir su metáfora dramática, es situar a la Serrana en la acción del hombre, investirla de toda su escala de valores. ¿Cómo conciliar entonces tan viriles atributos con su femenina imagen? Veamos cómo presentan a Gila los romances que preceden su entrada en escena:

«A dar flores sale al prado
la serrana de la Vera.
Bizarra puesta a caballo
la serrana de la Vera.
En crenchas lleva el tocado
la serrana de la Vera.
Ojos hermosos rasgados
la serrana de la Vera.
Lisa frente, rojos labios
la serrana de la Vera.
Pelo de ámbar, blancas manos
la serrana de la Vera.
Cuerpo genzor y adamado
la serrana de la Vera.
¡Quién como ella!
la serrana de la Vera».

Pero no es sólo en el plano de los atributos simbólicos donde Gila asume toda la libertad de sus actos. Por medio de la acción, hábilmente demuestra Vélez que las pretensiones de Gila son posibles, haciéndola asumir, por ejemplo, el papel de patriarca de la familia. En la segunda escena de la obra, cuando don Lucas, el fatuo capitán, elige su casa para alojarse en ella, Gila, y no

su padre, niega la entrada al fanfarrón militar: «... y busque otro alojamiento/el alférez o el sargento/para el señor capitán./porque mi padre no aloja/sino a mí solamente./y al giesped que se le antoja./etcétera». Así, pues, el héroe trágico configurado por Vélez se nos muestra a través de esa audaz metáfora, que compatibiliza la femineidad de Gila—cantada por el coro y por cuantos hombres se le acercan— con la afirmación de una libertad sólo concedida al hombre. El tipo está configurado. La femineidad reivindicadora de libertad, la igualdad al hombre, es la trama que precipita a Gila en el conflicto fatal.

«No me quiero casar, padre, que creo/que mientras no me caso soy hombre./No quiero ver que nadie me sujete./no quiero que ninguno se imagine/dueño de mí; la libertad pretendo...».

Pero Gila cede. Una sola renuncia, pero definitiva, en la vida de la heroína. Gila acepta las reglas del juego y se entrega al orden instituido, se entrega a don Lucas. Pero la burla, la traición donjuanesca restituyen a Gila su emblema trágico, porque sólo el héroe evita la tragedia cuando renuncia a su identidad. Es interesante profundizar en la burla concebida como síntesis elocuente del dominio que la sociedad patriarcal ejerce sobre la condición femenina para entender el carácter mesiánico y la dimensión trágica, universal, de Gila. El héroe no se vengará de su burlador tan sólo, sino de todos los hombres.

La libertad y la tragedia están en la palabra

La elipsis es parte consustancial de la poética dramática de Vélez. La más inquietante de todas las que ofrece esta obra se esconde entre el segundo y tercer actos. Termina Gila pidiendo caballo, armas y ayuda colectiva, a la que su padre y su frustrado pretendiente asienten, en el segundo acto. Y empieza el tercero con la soledad de la serrana en el monte; el pueblo está contra ella y Gila ya ha consumado la seducción y muerte de algunos hombres. Hay que advertir el contrapunto que la elipsis mantiene con la palabra, para comprobar que, en la obra de Vélez, la situación existe, encarnada por los personajes en escena, pero que de los hechos sólo conocemos su significado a través de la palabra. La acción física que relatan los hechos no sucede: el verso la catapulta a la imaginación de los espectadores. Sorprende comprobar que dicha exclusión subraya la violencia, el ritmo disparado, los vertiginosos cambios de espacio. Es como si la palabra,



Conflictos de castas, conflictos de clases. Un rincón de Valverde.

cuya existencia escapa a las interrelaciones del espacio y el tiempo, fuera el triunfo definitivo del drama. El erotismo, la seducción, el ritual que precede a la consumación del deseo, todo ello trazado en la misma frontera de la muerte, erotizan el superreal paisaje de la sierra, donde Vélez describe el juego del amor como una cacería a la inversa: el hombre es la presa temerosa que se deja arrastrar hacia el lecho. Conviene anotar que es en este acto cuando el espectador percibe que el clima erótico en que se le ha sumergido no le impide la contemplación objetiva del drama, lo que subraya el inmenso poder comunicativo de la palabra, y que a Vélez no le interesa la presencia física de los hechos, sino el hecho de que hayan sucedido.

La palabra, el lenguaje es la libertad. En los umbrales del tormento, incluso cuando Gila se consume en el palo, el espectador asiste a una fábula donde sólo hay presente. Los tres pasos del tiempo coinciden aquí en un tiempo total, pues las acciones en la narrativa de Vélez se simultanean, se yuxtaponen. Vélez nos enseña que para dominar el tiempo hay que mirarlo de lejos, y opone a la vida la perspectiva que da el tablado para que entenda-

mos nuestra enajenación cotidiana, que nos incluye en el interior del tiempo.

Por eso, sintiendo consumarse la tragedia, «esa representación que siempre define un tormento», el coro se entremezcla progresivamente con la acción. Se estremece ante el enigma desvelado de la Serrana; empuja, anima a los personajes del drama, comunicando con la presentida tensión del público. Como afirma Rodríguez Cepeda en su lúcido estudio de la obra, «el pueblo es el único que sabe lamentarse»: «A San Sebastián parece...», «estos son los reyes,/adrede llegan ahora,/porque quieren que su santa/ermanidad castigue...».

Esta aparición de los reyes, como todas las que suceden a lo largo de la obra, suponen una hábil confrontación del mito con la realidad, pues si la aventura sólo puede acontecer en el ámbito de lo imaginario, la presencia de Isabel la Católica viene a ser la justificación real, pero inalcanzable, de Gila. Entre los dos personajes se establece una ambigua simpatía, sólo turbada por los celos que la gentil serrana provoca en Isabel, al ver repentinamente arrebatada la atención del rey. Sin embargo, en una enigmática escena de los soberanos, Isabel reco-

mienda clemencia a su esposo, que, sumo pontífice del orden masculino, impondrá fatalmente justicia. La obra está llena de infinidad de matices nada desperdiciables para el espectador avisado. La misma aparición de Mingo, disfrazado de asno, castigo impuesto por haber perdido un rocín, es la metáfora del hombre dominado, sometido en su debilidad a las leyes del sistema (advirtamos que nunca se nos dice que haya perdido su amor por Gila, y a ella renuncia silenciosamente). También, la no casual coincidencia de que don Juan de Carvajal, alcalde de la santa hermandad, sea tío del burlador, agudiza el tono satírico de Vélez. Incluso hace decir al coro: «Don Juan de Carvajal.../toma venganza.../con esto». Pero es sin duda la restituida imagen patriarcal de Giraldo, padre de Gila, que encabeza ya como alcalde la persecución de su hija, lo que entroniza el intrincado conflicto social de la obra. Y hay en su conducta como una liberación de su incestuoso sometimiento, problema este que nos revela de forma magistral el estudio que sobre el mito ha realizado Bernard Leblon.

Pero son las palabras del coro las que dan colofón a la obra. Dice Duvignaud que «más allá del castigo o de la redención impuesta por la pena ("te haré conocer los sufrimientos del infierno para salvarte", dice el inquisidor), lo que importa es el acto común de destrucción, del que el verdugo es el representante maldito y respetado. El sufrimiento impuesto es la incidencia mantenida y cuidadosamente prolongada del anquilamiento colectivo en un individuo separado».

Así termina la tragedia de la Serrana de la Vera. Una sociedad reprime a la mujer hasta la destrucción metafísica de su ser. Una sociedad convierte en monstruo al héroe que se rebela. Una sociedad, en fin, destruye al monstruo por ella creado.

Vélez consuma con esta tragedia uno de los mitos más importantes del teatro universal y da cima a una poética teatral que es obra cumbre del Arte Nuevo encabezado por Lope de Vega.

Tras las huellas de la Serrana

Habla Rodríguez Cepeda, en su espléndida edición de la Serrana de la Vera, de la adversa fortuna de esta obra: «... la falsa aceptación y la renuncia del público español a lo puramente trágico, ya que, no faltos de problemas y por miedo a la represión, a pueblo y autor le era más cómodo participar de la calma de lo cómico o de la figuración que ofrecían la mayor parte de los autos sacramentales». En efecto, la obra, escrita en 1613, se representa ▶

LA SERRANA DE LA VERA

en 1614, en Alba de Tormes, por Jusepa Vaca, a quien el autor dedica la obra.

Desde entonces, al margen de la consideración variable que ha merecido el autor, la Serrana de la Vera no pasa del manuscrito a la imprenta hasta que Ramón Menéndez Pidal y María Goyri de Menéndez Pidal publican su edición en 1916.

De cualquier forma, y a pesar de esta importante restitución, ni la edición y estudio de Rodríguez Cepeda, ni las indagaciones sobre los orígenes míticos de la Serrana escritas por Caro Baroja, ni algunos estudios de otros autores españoles y extranjeros, hacen trascender la definitiva importancia de la obra a los escenarios.

Recientemente, un estudio de Bernard Leblon investiga también los contenidos míticos de la Serrana, estableciendo una asombrosa analogía con parecidas leyendas de los indios Hopi, de América del Norte; con rituales de los Vehini-hai, de las islas Marquesas; con leyendas de la Costa de Marfil, etc.

Lo importante del estudio de Leblon —que considero indecoroso analizar, cuando aún su autor no lo ha dado a imprimir— son las conexiones que establece entre estos ritos, las leyendas contenidas en el romancero castellano y catalán-aragonés, las obras de Lope, Vélez y Valdivieso, con la indagación psicoanalítica del mito, que le lleva a profundizar en el sentido fálico de la bruja-ogro de la mitología europea.

No olvida dicho estudio la Serrana de la Vera de Herrera Petere, autor español, exiliado y residente en Ginebra, cuyo texto —inedito— he conocido últimamente. El comentario de esta obra merecería capítulo aparte. Baste, por el momento, enunciar qué en esta moderna versión del mito, el drama se sitúa en dos planos: uno actual, en el seno de una familia proletaria; otro, en el pasado, al que llegamos a través de un inquietante protagonista, la televisión, que, convertida en escenario, simultanea las dos acciones. A primera vista resulta desconcertante la obra, por su lenguaje hermético, y porque el autor reduce la acción a un inmovilismo total. Tanto en el presente —una escena doméstica, donde la miseria es compañera enajenante del objeto de consumo— como cuando nos sumerge en el pasado, plantándonos ante una escena de campesinos —basada en la Egloga VII, de Juan de la Encina— enajenados por el rito de comer, el para- lelismo e inmovilismo de la acción es total. Parece el autor que-

remos decir que el tiempo ha pasado, pero que el devenir de los hombres no es más que una cíclica repetición, una misma situación. Dentro de esta acción detenida, lo único que sale de lo inmóvil es el desarrollo dramático del mito de la Serrana; peripecia que, por otra parte, sucede en el ámbito de lo imaginario. Es a resultas de este esquema dramático que la obra de Petere cobra significación. Definir la realidad como una situación eternamente inmóvil, e incluir la acción en el universo imaginario, da coherencia a la desgarrada burla de su mojiganga. Y conecta el drama con la secular incapacidad de la literatura española de inscribir a sus héroes en el marco de la realidad. La locura, los sueños, la farsa, o como en este caso el mito, son único refugio factible.

Lo más enigmático de esta insólita obra es que el autor utiliza el rito como lenguaje del mito, y no el coloquio real. De esta forma, sin penetrar en el significado ritual de las palabras o de la situación, se hace muy difícil comprender la dimensión de la obra. Coincidiendo con Leblon en su interpretación de la Serrana como símbolo de la Madre-fálica-terrible enfrentada al hombre-niño-perdido, el conflicto mítico de la liberación del hombre, desligándose por la revelación de la palabra del dominio castrador de sus orígenes, y el eterno retorno de su historia hacia las fuentes, justifica el paralelismo y la identidad de las acciones de los dos tiempos, pasado y presente, que se yuxtaponen en la obra.

Salvando las distancias, y para terminar con quien empecé, Vadim, en su comentada simbiosis de Don Juan-Serrana, no vacila en incluir varios aspectos exteriores de diversos ritos del mito. El arco y las flechas, la gruta subterránea alejada de la ciudad, la cena y el fuego exterminador, etcétera. Su error consiste en no incluir la significación de dichos actos rituales en una obra de corte naturalista, pues su falta de significación los hace invisibles a los ojos del espectador actual. Pero más grave es el hurto de móviles que hace a la protagonista. Convierte así al héroe en un caprichoso monstruo y da a la película un cariz tan reaccionario como incongruente.

Dé cualquier modo, no debemos lamentar el éxito de la película en las pantallas —extranjeras—. Más lamentable es que un preocupado viaje a París, en busca del drama prohibido, dé origen a desempolvar unos textos de estimulante vigencia que se pudren de olvido en las estanterías. ■ J. C. A.

Los CoNteM poRa nEoS

Un grupo de ex jóvenes políticos se reúne desde hace tiempo en un club madrileño llamado Don Hilarión. Hay entre ellos nombres interesantes. Últimamente parece que cuajan. Intriga un poco, sin embargo, la elección del local. Es decir,

del nombre del local. Si se ha buscado un simbolismo, un patronazgo, es acertado. Don Hilarión es el personaje entrañable de un sainete de fines del XIX: "La Verbena de la Paloma". O "El boticario y las chulapas". O, en fin, "Celos mal reprimidos". Tiene dos opciones, y no sabe por cuál decidirse: "una morena y una rubia". ¿La morena de la oposición, la rubia del poder? Este mismo balanceo le produce una considerable felicidad. Don Hilarión es farmacéutico y rico. De él son las primeras palabras del sainete famoso, y las canta con música de Tomás Bretón: "El aceite de ricino/ya no es malo de tomar./Se administra en pilóritas/ y el efecto es siempre igual". Nada más cierto. El aceite de ricino llegó a administrarse, en otros tiempos, en dosis masivas. Se le puede preguntar todavía a alguno de sus recipientes, como es el actual director de un semanario de gran circulación. Como hoy "las ciencias adelantan que es una barbaridad" —dice el interlocutor de Don Hilarión— las suaves y gratas pilóritas producen el mismo efecto.

Don Hilarión es viejo y rico. La rubia y la morena le rejuvenecen: "Estoy lo mismo que en mi edad primera". El reprimido es Julián: joven, cajista de imprenta. Se pasa el tiempo —dice la acotación— "suspirando y haciendo gestos de rabia". Le reprime la señá Rita: "¡Qué tiés madre, Julián!, le repite. Y le dice que "el hombre de vergüenza se calla y se acabó". Tranquilos y pausados pasan los responsables de la noche madrileña: el sereno, y los guardias corroboran: "¡Si, bonita está!". Pero, dicen, "son cosas de estos tiempos". Pero, ¿cómo está la política? El sereno la definirá con una de esas fra-

ses vagas, sabias, metafóricas y tremendamente expresivas que son una clave del lenguaje popular español: "Y torna por arriba/ y vuelve por abajo...". Quiere precisar: aquella calle tenía tres faroles, se han suprimido dos. Consecuencia:

"Y luego habla el Gobierno/ de la cuestión social/ El trueno será gordo.../ ¡Pero muy gordo...!". Los guardias se consultan entre sí: "¿Qué hacemos, tú?/ Lo que te dé la gana/ Vamos a dar una vuelta a la manzana".

El trueno, finalmente, estalla. No el de la política, el del drama privado. Julián se salta la represión, Don Hilarión huye, el inspector de policía interviene, las chulapillas exclaman: "¡Nos ha perdido a todos!", el tabernero insiste en la autorrepresión de Julián ("¡Y a ver si aprendes a comprimirte!"), la morena se solidariza con el obrerillo, el inspector de policía le comprende y se dirige al público —dice la acotación— para poner punto final al asunto. Al público: para que también aprenda a comportarse, y vea el ejemplo: "Señores, háganme ustedes el favor de no armar otro escándalo en la Verbena de la Paloma...". Final cartesiano, final de sainete. Lejos de la vida misma. El sainete se apegaba a la vida cotidiana y al más estricto realismo durante todas sus escenas, excepto en la última, en que se desmentía todo, y que venía a ser siempre la explicación de que el amor triunfa. Y el trabajo. Y la honestidad.

¿A qué venía todo esto...? A los madrileños nos pasan estas cosas: nos enredamos en un monólogo y de pronto preguntamos a nuestro paciente y adormilado no-interlocutor: "Pero, ¿qué estaba yo diciendo...?". El desgraciado no lo sabe. Ya hacía tiempo que estaba pensando en sus cosas. "¡Ah, sí! —dice uno—; de los jóvenes políticos que se reúnen en Don Hilarión... La verdad es que me he perdido y ya no sé lo que iba a decir... Todo esto no tiene, en realidad, nada que ver...". Y todo se queda en nada.

POZUELO