



«Rodogune», de Corneille.

aquí aún no sabemos si tiene sentido poner a nuestros clásicos o cómo habría que ponerlos para sobrepasar la devoción cultural! Si consideramos por un momento cuanto ha sucedido en el teatro mundial a lo largo del siglo XX, forzadamente habremos de concluir que la escena española ha opuesto al tono general de investigación un marcado inmovilismo formal, sólo roto por pequeñas y, a menudo, miméticas innovaciones. Cosa absolutamente lógica y del todo coherente con las demás características de la vida nacional, que, tratándose de un hecho social como el teatro —estoy hablando de lo que se ha representado y no de lo que se ha escrito— pesan decisivamente. Como suele repetirse, fondo y forma se hallan profundamente ligados entre sí, y si el pensamiento de la burguesía española —clase social que sostiene y controla el teatro— apenas se ha movido durante tantos años, es consecuente que no necesitara cuestionar las formas establecidas de la expresión teatral.

De ahí —y en este punto quizá debería hablarse del «inconsciente ideológico», que contamina tantas posiciones «conscientemente» progresistas y las matiza de subconscientes dogmáticos—, en definitiva, cierto despiste y hasta cierto recelo ante todo cuanto escape a la preceptiva tradicional, o, y éste sería un aspecto complementario del problema, a cuanto escapa por vías que no pertenecen al experimentalismo asimismo «sacralizado», dosificado, y, en esa medida, por muy revolucionarios que sean sus pronunciamientos, asimilable e inocente.

Aquí es más fácil cambiar estrictamente los conceptos, las palabras, que intentar elaborar una expresión global del teatro coherente con el cambio. Reflexión que, si seguimos pensando que fondo y forma se contienen entre sí, quizá nos llevaría a dudar sobre ciertos pronunciamientos «revolucionarios», para los cuales

las líneas dominantes de la investigación escénica —centrada en las vías de Brecht y de Grotowsky— un sentido que, entre nosotros, fatalmente se diluye a falta de esa confrontación. ¿Qué español ha visto una tragedia de Corneille? ¿Cómo podríamos entender, por ejemplo, lo que han dicho los críticos franceses de la «Rodogune» del Teatro Oblicuo? Cuando André Pieyre de Mandiargues celebra que Ronse y Montresor le hayan «devuelto a «Rodogune» la h oriental que otros habían querido quitarle», está aludiendo a una serie de fenómenos culturales que ignoramos por completo. Lo que implica que la obra aparece ante nosotros inmersa en una ingenuidad, en un punto de partida, que no corresponden a la verdad; con la inevitable consecuencia de sumergirnos en apreciaciones simplistas, desde el acopio erudito de nuestras nociones de Corneille a las devertebradas opiniones sobre la lentitud, la belleza y el ritualismo del espectáculo.

Al ¿por qué Corneille? y ¿por qué este montaje?, creo que no sabríamos responder —con independencia de su aceptación o rechazo primarios— con seriedad. ¿Si

TEATRO

«Rodogune», por el Teatro Oblicuo

Cualquiera de las representaciones de «Rodogune», de Corneille, que acaba de hacer el Teatro Oblicuo, de París, en el María Guerrero, serviría para demostrar hasta qué punto el hecho escénico completa su significación con la realidad específica del lugar en que se ofrece. Y ello no sólo a través de las posibles conexiones políticas entre determinados aspectos de la representación y su marco social —cosa que no se da en «Rodogune»—, sino, y éste sí sería el caso de la tragedia de Corneille, en función directa de la tradición y el discurso teatrales vividos por el medio. Así, esta «Rodogune», dirigida por Henri Ronse, con escenografía de Beni Montresor, posee en París, confrontada con los tradicionales montajes que allí se hacen del autor y con

por FABULOSO, el fabuloso brandy de PALOMINO & VERGARA. Jerez.

UN PREMIO NOBEL VISITA LAS BODEGAS DE TERRY

El Premio Nobel L. F. Leloir y su esposa visitaron recientemente las bodegas de Fernando A. de Terry, S. A. Les acompañaban el catedrático don Carlos Villar Palasi y el investigador mister D. E. Koshland. En la fotografía, los visitantes en el momento del almuerzo con que fueron agasajados. De izquierda a derecha: don Fermin del Riego (apoderado general de Fernando A. de Terry, S. A.), mister L. F. Leloir y don Fernando A. de Terry (presidente del Consejo de Administración de la Sociedad). De espaldas: madame Leloir, don Carlos Villar y mister D. E. Koshland.



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? Temó que no. Por eso renunció 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 monstruo 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 parentesis inocuo, Elisa vivirá la experiencia sintiéndose revitalizada; pero cuando el parentesis 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.