

extraordinaria, no es sólo porque los magníficos decorados naturales, el color o la planificación están seleccionados y cuidados con una exquisitez genial, sino porque el espectáculo mismo de los actores desnudos, de sus relaciones sexuales y su comportamiento general, ofrecen una perspectiva inédita: ofrecen la alegría y la naturalidad de esos movimientos libres que Pasolini añoraba como una de las formas básicas de liberación para el injusto mundo contemporáneo.

No es necesario plantearse "Las mil y una noches" como una película espectáculo ni como una obra cerrada. Pueden verse fragmentos, pueden entresacarse secuencias y aislarse del conjunto. Cualquiera de ellas ofrece ese mismo resultado admirable. Sólo Pasolini consiguió lo que algunos otros pretendían, porque sólo Pasolini había sabido mirar con ojos puros y con una férreamente honesta curiosidad etnológica lo que otros contemplaban aún con la miseria de sus propias represiones. No le importaba, por tanto, que la sucesión de secuencias sueltas con que organizaba su película correspondiera a un engranaje dramático determinado. El espectáculo estaba —y sigue estando— en el tratamiento de las imágenes, en la provocación de las imágenes (porque hay algo aún más admirable en Pasolini, y es cómo lo graba que los improvisados actores de sus películas ofrecieran esa frescura y esa libertad); nunca en lo que muchos espectadores españoles pretenden hoy y por lo que estúpidamente protestan durante las proyecciones: no puede decirse que "Las

mil y una noches" ha quedado superada por otras películas eróticas. Nunca fue una película erótica y ahí está su desafío. ■ DIEGO GALAN.

"El harem"

Película realizada en 1967 y que se coloca en la filmografía de Marco Ferreri inmediatamente antes de "Dillinger é

morto", "Il seme del uomo", "L'udienza", "Liza" y "La grande bouffe", y en la que se continúa un viejo discurso del autor para abrirle unas puertas que en "La grande bouffe" adquirirá ya características de obra maestra: la imposibilidad de unas relaciones "naturales" entre el hombre y la mujer a causa de los prejuicios, las represiones y, en definitiva, la cultura imperante en una socie-

dad organizada en roles precisos e intraspasables, y la imposibilidad igualmente insuperable de una vida lógica en un mundo que ha decidido que la estupidez es la mejor forma de supervivencia.

Ferreri desprecia cuanto contempla con la lucidez de quien no ha olvidado todavía las claves de lo inmediato, del instinto. Si en "La grande bouffe", los cuatro hombres reunidos en

ADIOS A LAS LETRAS

La señora nostalgia

La señora nostalgia existe, va con sus moños por ahí, se pasea solitaria, como si fuera gallega. De pronto se tuerce un brazo, se rompe la muñeca, se disloca el tobillo. Vive pendiente de sus achaques la nostalgia.

En España, los nostálgicos más preclaros viven ahora del futuro. No hay mejor nostalgia que la nostalgia del futuro, porque no compromete a nada y vive siempre, perenne en los deseos de esos nostálgicos peculiares.

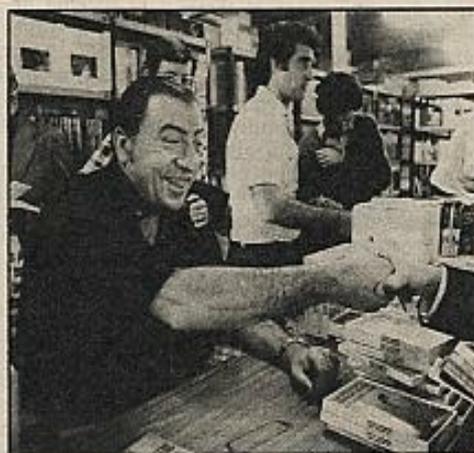
Entre los nostálgicos del futuro que más dinero le han sacado al pasado hay dos escritores, uno hotelero, Angel Palomino, y otro futbolístico, Fernando Vizcaino Casas.

Este último ha batido records de venta y de pesadez. El primero ha batido records de pesadez, de venta y de trajes de gala, que en los mejores tiempos de la antigua sociedad dictatorial, muchos tuvo que gastar para recibir, entre elegante y bajito, a los huéspedes que le visitaban en los hoteles malagueños.

Lo tenía hecho todo Angel Palomino, porque, al ser responsable hotelero, tenía las vidas en flor de las turistas para conocer las historias que pasaban por la recepción y las habitaciones de su casa múltiple y playera. Un hotel es un fruto de riqueza inimaginable para un novelista. Angel Palomino no ha desaprovechado su hotel.

Fernando Vizcaino Casas lo tenía más difícil y ha llegado más lejos sólo imaginándose el futuro. El hombre se arrellana en los butacones de la fama y piensa, como piensa uno cuando se acuerda de las historias de los héroes infantiles: "¿Y qué haría Franco el 20 de noviembre de 1978, si resucita?". La imaginación es la loca de Vizcaino Casas. A partir de esa pregunta irrenunciable, el hombre montó una fábula que da pavor. Los españoles, que han vivido cuarenta años de pavor, no escarmientan, y acuden en manadas, en fila, sin empujarse pero serios como un muchacho ultra en un mitin de Blas Piñar, a comprar el resultado de la inventiva futurista del creador de tal novela de ciencia-ficción.

Los ingleses, que ven las cosas con la ironía que les da haber alimentado, colocado, rellenado de paja y derrocado a tanto dictador viejo y contemporáneo, han visto en la novela



Fernando Vizcaino Casas.

de Vizcaino Casas un buen ejemplo de lo que pasa en España. "Los españoles —reflexionaba un periodista inglés— se pasaron cuatro décadas esperando que Franco abandonara el poder, la silla gestatoria, el coche de caballos, el palacio y la pistola. Y cuarenta años después, cuando ese deseo se ve consumado, vuelven a añorarlo, o al menos eso es lo que se deduce de las ventas que está obteniendo un libro en el que se resucita simbólicamente al pasado dictador".

Otro periodista inglés, John Hooper, del Guardian, diario de centro-izquierda, resumió de otro modo la temática del libro: "La mayor parte de los rasgos de humor que hay en este libro son predecibles. En la nueva era (tras la resurrección de Franco), los comunistas usan pijamas de seda; las feministas se peinan cuidadosamente antes de que las fotografíen y se enfurecen cuando los hombres no les ceden el asiento en el autobús". La trasposición de la historia, lo que el señor Vizcaino quiere poner en práctica, es un ejercicio apasionado e inútil de nostalgia del futuro: lo que debe ocurrir por lo que en realidad ocurre. Menos mal que la literatura no tiene ningún poder para resucitar a los muertos ni para variar la Historia. Este sería un país más desgraciado aún si los best-sellers fueran el fiel reflejo de lo que va queriendo la gente solitaria a la que ni siquiera le ha quedado tiempo para tener nostalgia de mañana. ■ SILVESTRE CODAC.

"Las mil y una noches", de Pasolini.



una mansión cerrada perdían la vida por un exceso de cama y mesa, pero morían con la felicidad de haber encontrado su propia esencia, en todas las películas anteriores, Ferreri va contemplando cómo el no volver a esos esquemas del instinto, a ese saber vivir con lo que realmente somos, aniquila cualquier intento de mejora.

La protagonista de "El harem" será sacrificada por los cuatro hombres con los que convive por no aceptar las reglas sociales que éstos le imponen: la monogamia, la sumisión, la virtud burguesa. Su proyecto de matriarcado es imposible en un mundo que no acepta que sus reglas se reconviertan o se discutan. Y así, Ferreri va analizando en sus películas distintos aspectos de un discurso unitario que le lleva a la misantropía y al escepticismo. Su cine no responde generalmente a los principios del espectáculo "made in USA", sino que se abre a distintas vertientes en un deseo de facilitar al espectador la consideración de aspectos inéditos con los materiales ofrecidos. Es decir, Ferreri no redondea sus películas porque son como apuntes a una especie de investigación que tiene sus pasos marcados en las distintas obras. Lo explica claramente él mismo a propósito de "El harem": "El harem" no es una película, son más bien notas para una película. Ya no me interesa acabar completamente una película. Para mí, las películas son más bien como recortes de periódicos que podemos guardar o tirar".

Otra cosa distinta es que ese trabajo general de Marco Ferreri interese o no, y que sus películas concretas estén todas a la misma altura. Personalmente, tengo la impresión de que nos encontramos ante un trabajo fascinante y honesto, que necesitaría de una recapitulación cronológica y pausada para descubrirnos los más complejos pensamientos del autor. Sin embargo, ver sus películas distanciadamente, y como en el caso de "El harem", con once años de retraso, pueden confundir o desorientar. En cualquier caso, aburrir. Aislar "El harem" del conjunto de la filmografía de Ferreri es colocarla en una competencia desleal con su propia obra posterior o con otras películas que, con mejor o peor acierto, plantean la situación de la mujer y de la pareja heterosexual en un lenguaje más moderno. Hoy pesan los años sobre la película, y el pro-

pio discurso feminista ha superado las claves, los símbolos o la estructura del lenguaje que Ferreri ofrecía hace once años. ■ D. G.

TEATRO

El teatro de Romero Esteo

Con la publicación de su "Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos" —en Ediciones Cátedra, Colección Letras Hispánicas—, la conocida personalidad literaria de Romero Esteo no hace sino afirmarse. Y no digo que se afirma hasta el delirio o la pálida extenuación, porque temo caer en esa suma de asociaciones, asonancias y consonancias —provocada por cualquier palabra enloquecida, reacia a cumplir su función conceptual en la manifestación del pensamiento— que definen la prosa de Romero Esteo. Y, a fin de cuentas, esa es licencia que no cabe en una nota crítica.

Para mí —y sé que con ello asumo el papel, bastante tonto, que el autor asigna en su introducción a quienes andamos queriendo entender, e, inevitablemente, desentrañar los distintos elementos que conforman el hecho teatral—, el teatro de Romero Esteo es todavía un misterio. Con descubrir sus razones sociológicas, cuanto hay en él de burla, destrucción y desprecio de una tradición cultural cargada de cirios, cadenas y academias, no hemos hecho sino aclarar una cuestión previa. Cuestión de la que, lógicamente, se deriva una actitud de simpatía hacia el autor entre quienes piensan —entre quienes pensamos— que nuestro teatro se ahoga de pobreza imaginativa, rutina y aburrimiento.

Habí, pues, un debate "pre-teatral" en el que la posición de Romero Esteo está clara; sólo que de ella no se desprende una valoración "dramática" de su obra, tal y como el propio autor cae en la tentación de hacer cuando dispara sus andanadas ideológicas —considerándonos igualmente podridos de normativa pequeño burguesa— contra todos los que han puesto en duda el interés teatral de sus textos. Se puede, en efecto, estar de acuerdo con muchas de

las ideas críticas de Romero Esteo y no estarlo, siquiera al mismo nivel, con su teatro.

Pero, ¿qué es esto del "teatro" o del "interés teatral"? ¿Quién lo define? Me parece a mí, precisamente para soslayar la opresión de la "norma" estética, que, con tantísima razón, molesta a Romero Esteo, y, también, la norma de la anti-norma —el valor sustantivo de la oposición—, que no hay más remedio que atenerse a lo que cada espectáculo es y propone. En lo cual el teatro de Romero Esteo es, como antes decía, un misterio.

Desde un punto de vista estrictamente literario, es evidente que el autor entra dentro de la lista de los creadores de lenguaje, es decir, en la de quienes han sido capaces de elaborar un instrumento verbal de características específicas, profundamente impregnado de un modo de ver y de romper el mundo; aunque, como es lógico, qupa rastrear los antecedentes de Romero Esteo, a veces muy claros, entre cuantos han sentido grotescos o esperpénticos las idealizaciones de nuestros modelos históricos. En este extremo sí cabe —porque son varios los textos de Romero Esteo ya editados—, desde luego, aventurar ciertos pronunciamientos, que oscilarán entre las alabanzas a la libertad del autor, a su furor pirómano e incóntenible, y la duda ante las fáciles asonancias, la agresividad chistosa, la estricta palabrería, que parecen comerse a veces la grotescomanía. Resulta, al efecto, significativo que las mejores páginas del volumen que nos ocupa sean aquellas, incluidas en el prólogo, en las que Romero Esteo nos cuenta su infancia; páginas asimismo delirantes, sujetas en todo al estilo deformante del autor, pero de las que nunca desaparece un elemento cordial que las hace profundamente vi-

vas. En cambio, cuando entramos en el "Pizzicato", el misterio o la duda comienzan. Aquí no hay amarra alguna que sujete al autor, no ya en orden biográfico, sino de cualquier otro orden. Si vemos, por el censo de personajes, que la vida familiar —fámula incluida— va a ser reducida a verdaderas cacografías, hasta llegar a la imagen del hijo con una desmayada lavativa en el culo. Cuanto proponen las acotaciones queda, antes como el hipotético estímulo de una puesta en escena que como una precisión escénica, sin que, contrariamente a lo que sucede con las acotaciones teatralmente "inverosímiles" pero literariamente expresivas de Valle, la lectura de tanta piroteoría verbal explicativa nos ayude a solidificar la acción dramática. Mientras las palabras de los personajes, como decíamos, parecen dictadas por sus vocales y sus consonantes, por su relación fonética con otras palabras —palabras engendrando palabras—, antes que por la acción dramática.

A Ditirambo debemos la puesta en escena de dos obras de Romero Esteo: "Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación" y "Pasodoble". El resultado permite mantener la calificación de "misterio", porque, a fin de cuentas, la discrepancia de los críticos, la seriedad del trabajo de Ditirambo, la indignación de buena parte del público y el entusiasmo de una minoría dejó las espadas en alto. Y habrá que ver lo que es el teatro de Romero Esteo sometido a diversas estéticas.

Lo que sí me parece claro es que estamos ante una propuesta que entra de lleno en lo que ha solido llamarse un teatro de vanguardia; y, como tal, audaz, insólito, de incierta comunicación y ligado a la crisis cultural de la burguesía. La idea, que

