

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.

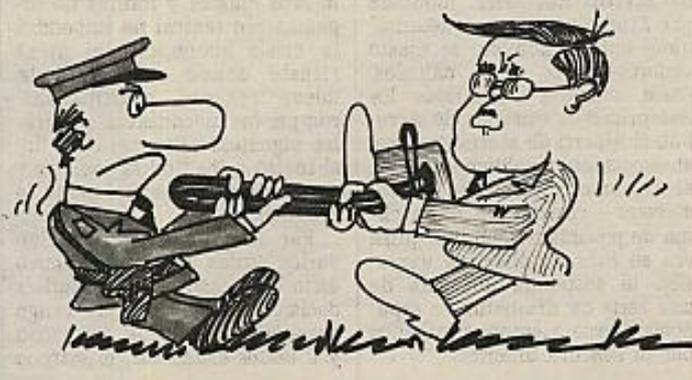
Pero, ¿qué es esto del "teatro" o del "interés teatral"? ¿Quién lo define? Me parece a mí, precisamente para soslayar la opresión de la "norma" estética, que, con tantísima razón, molesta a Romero Esteo, y, también, la norma de la anti-norma —el valor sustantivo de la oposición—, que no hay más remedio 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, quesa 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 incógnito, 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



crucía por algunas páginas prologales del autor, de ser un teatro popular, por oponer su libertad al academicismo burgués de los "enclaustradores" o definidores del drama, debe ser matizada. Porque, a fin de cuentas, el sentido último del teatro de Romero Esteo —descendiente de una familia de terratenientes y de monjas y víctima de medio siglo de Historia española— está en que expresa, desde el cogollo mismo de una herencia cultural, su descomposición y su miseria. Su desconsolada miseria de la mucha desconsolación. ■ JOSE MONLEON.

Comienzos de temporada

La vida teatral española se halla sometida, desde hace un par de años, a una serie de tanteos, desgastados como están los esquemas en que se apoyó durante tanto tiempo. Inicialmente, muchos pensaron —pensamos— que, al margen del previsible desarrollo de ciertas formas de organización teatral, sustancialmente tipificadas por el teatro independiente, la liberalización política del país se traduciría, sobre todo, en la presencia de una serie de espectáculos que antes no eran teatralmente posibles. Numerosos acontecimientos habían revelado la opción democrática de una gran mayoría del país, y cabía suponer que los sectores más progresistas de la clase media —a los cuales debió el PSOE buena parte de su éxito electoral y de donde salieron también los seguidores del profesor Tlerno Galván— se esforzarían en sostener un teatro a tono con las nuevas circunstancias. En función de estas esperanzas se programaron varios espectáculos que, en su inmensa mayoría, no obtuvieron el éxito previsto; sólo "Las arrecogias del Beaterio de Santa María Egipcíaca", de Martín Recuerda, montada por Marsillach con un determinado énfasis político, se ajustó generosamente a los cálculos. Otros trabajos —incluidos los dos primeros estrenos de Arrabal, el Alberti de María Casares, el espectáculo político del TEI, el segundo estreno de Nieva, etcétera— condujeron a un clima de pesimismo, del que quizá era su más significativa expresión la sostenida ausencia de una serie de dramaturgos españoles, largo tiempo castigados por la censura anterior.



Martínez Mediero.

Muchos concluyeron, a la vista de tales hechos —la única "libertad" que pareció interesarle al espectador fue la del desnudo y la pornografía—, que lo que había caducado con el franquismo era una organización del teatro y, por lo tanto, que de nada servía proponer mejores obras y espectáculos si esto se hacía dentro de los cauces de siempre. El bajo número de espectadores, las pérdidas sufridas por los otrora invulnerables empresarios de local, la desaparición de casi todos los empresarios de compañía conocidos —o el fuerte endeudamiento de los supervivientes—, corroboraban esta impresión. Sin embargo, la crisis del teatro independiente probaba que los problemas no se ceñían a una sola forma de producción. El conflicto era profundo y abarcaba una serie de extremos que quizá cabría resumir —incluyendo la crisis económica como uno de sus factores— en la búsqueda de unas nuevas relaciones del teatro con la sociedad española, lógicamente distintas a las que fueron propias de la etapa anterior.

¿Qué va a suceder esta temporada? ¿Cuál será la incidencia de la política teatral? ¿Cómo influirán las subvenciones? ¿Qué nuevos ajustes y formas de organización teatral no impondrá la crisis económica del país? ¿Hasta dónde conseguirá la nueva realidad constitucional romper los mecanismos culturales vigentes? ¿Escapará, al fin, el teatro a los límites sociales y económicos que actualmente lo acogotan?

Por lo pronto, se anuncian varios títulos importantes, cuyo éxito o fracaso habrá de influir decisivamente en lo que venga después. Ciñéndonos a Madrid y a textos españoles, el estreno

de "Las planchadoras", la más rica de las obras de Martínez Mediero, el anunciado de "Así que pasen cinco años", de García Lorca —debut del nuevo Teatro Estable Castellano, en la escena del Eslava— y los ensayos de "Noche de guerra en el Museo del Prado", de Rafael Alberti, bastarían para afirmar que el teatro español va a intentar proseguir la exhumación —iniciada hace un par de años, con "Los cuernos de Don Friolera"— de una serie de títulos fundamentales e inestrenados. Importantes, salvando las distancias, no ya por sus temas, por sus discursos ideológicos o por sus valores literarios, sino, sobre todo, por su capacidad poética, es decir, por su poder de penetración en la realidad a través de su recreación artística.

La presencia —sin menospreciar otros posibles títulos— de un joven autor español, de una de las más audaces obras de Lorca —que sorprenderá a quienes lo tienen por simple autor de las tragedias del campo andaluz— y de aquella que resume la triple condición de combatiente, de poeta y de pintor de Rafael Alberti, valiosas todas ellas como expresiones rebeldes de nuestra cultura, señala una voluntad en nuestras gentes de teatro que debe ahora armonizarse con los intereses generales de nuestra sociedad. El hecho de que detrás de las obras de Lorca y de Alberti existan dos programas de trabajo fuertemente apoyados por la Administración, no soslaya, a medio plazo, la cuestión fundamental: saber si interesan y ver a quiénes llegan.

La temporada comienza con todas las dudas. Aunque una cosa —al igual que en nuestra vida política— es segura: que es necesaria la creación y consolidación de las reglas de juego que corresponden al nuevo proceso. Un proceso que, si bien liquidó la etapa anterior, contiene una serie de elementos antagónicos, de contradicciones y supervivencias que la práctica debe aclarar y reducir. Los meses que comienzan van, pues, a ser de enorme importancia, no sólo, claro, para el teatro madrileño, sino para todo el teatro español.

Es seguro, por ejemplo, que de aquí a un año, el comentario inicial hablará, antes que de los títulos, de los nuevos planteamientos de la temporada. Porque algo nuevo —a menos que volvamos para atrás— ha de nacer... ■ J. M.



Daniel de Labra, el chico de José María, al que todos conocéis, me manda una serie de fotografías de la exposición que ahora tiene abierta en la galería Carro, de Cala Ratjada, en Mallorca, de acuerdo con la petición que yo mismo le hice. Es que esa obra la fui viendo yo conforme Daniel la iba haciendo cuando la pintaba aquí, en Madrid. Conozco bien, por tanto, esa pintura, y tengo por ello derecho a comentarla.

El joven Labra, mozo ya recién licenciado, es lo que tenía que ser, dadas las infinitas incitaciones que recibió en su círculo familiar: es pintor. Y buen pintor. Yo no digo que, dado que su padre es quien es, Daniel no haya recibido de él alguna influencia magistral. Eso es lógico y hasta justo. Dichosa la rama que al tronco sale. Pero ya se puede decir que Daniel es el fundamentalmente. Todo artista es hijo de padres conocidos, digo repitiéndome deliberadamente. En tal sentido, Daniel es hijo doblemente de José María. Pero, ahí en esa su primera exposición queda claro, Daniel es el fundamentalmente. Eso lo iremos viendo en la medida que se vaya afirmando su magisterio. Atención.

Daniel de Labra

Oleos y pintura en la galería Carro. Cala Ratjada. Mallorca

El "aire de familia" se hace evidente en la pintura de Daniel, en su permanente negativa a dejarse vencer por la ley hiperbórea de la naturaleza y sus demonios; en el sufragio que permanentemente le confiere a la forma frente al capricho natural, en su entrega a un orden que, en definitiva, es "forma". Y a tal punto su pintura es siempre un voto constante en favor de la forma y frente a cualquier veleidad de la naturaleza caprichosa, que la forma legislativa acaba enseñoreándose de su obra y desplazando el capricho natural. De esa manera, su pintura no es que sea una manera de abstracción geométrica, pues ya veremos que queda mucho de naturaleza en ella, pero es "abstracción" o, por lo menos,