



Grupo de teatro El Patito Feo.

La farra, por llamarla de alguna manera, "El Dr. Mac Abrus y Monsters, contra el imperio del bien" es una creación colectiva de Fatás-Avilés Ruiz, Gay, Gros, Baquero, Roy, Bermejo, etc. El espíritu del grifo dionisiaco está presente. Son a la vez amigos y enemigos.

Son a la vez descendientes de Nietzsche, de los situacionistas, de Miguel Labordeta y de Luis Buñuel, enemigos del dogma, una auténtica ola fresca, imaginativa, lúdica, con-gozante. Duruti asesorado por Zarathustra. La OPI (Oficina Poética Internacional), abierta al público de nuevo. La culminación del teatro aragonés de los últimos veinte años, desde Alberto Castilla, Alfonso Azcona, Juan Antonio Hormigón, Mariano Cariñena, Mariano Anós, Juancho Grael, los teatros estables, los teatros de la Ribera. Los 100.000 hijos de San Luis, los silvos vulnerados y como abortos de todos ellos El Grifo y El Patito Feo.

Estos últimos suelen prescindir de las obras de otros escritores, superando la escisión entre el creador divo y el actor neurótico. Viven de sus juergas escénicas, como pueden, en un profundo desgaste afectivo y sentimental. Los colectivos se forman, se conflictivizan, se superan y se reanudan.

Con el Fli-Ping-Bun banalizan el terror de los monstruos en la vía abierta por "El jovencito Frankenstein" y el "Rocky Horror Show", pero van más lejos. Aquí juntan a los monstruos y los politizan. La fiesta escénica de "El Dr. Mac Abrus y Monsters" es una profunda obra acerca del poder.

El poder es a la vez la encarnación del bien y el mal absoluto, pero el mal no es Lucifer ni parte de la metafísica de Goethe.

El poder sólo se puede superar por el placer y el juego. De la

voluntad de mandar a la necesidad de gozar.

La obra es una magnífica alegoría contra el poder personal en la tradición del valle del Ebro de que hay que darle con el mango de la ajada (el mango del "ajao" en otros pueblos) a todo el que despunte.

El texto es aparentemente incoherente e irracional y profundamente irrespetuoso.

El Patito Feo se pasa por la piedra a la bandera aragonesa en forma de bufanda, a las pegatinas, los "posters", las pancartas, las masas, los carnets, los líderes, el programa y las consignas, en un grandioso congreso político de los monstruos del mal.

La obra no necesita tocar el tema de la espada, la cruz, la familia o el sexo, va mucho más lejos, va sobre el poder sin sexo ni violencia: risa.

A Curro Fatás lo reconocí yo, él no me reconocía, intentando colarnos en el Festival de La Bullonera en Madrid. Nos colamos con ayuda de los organizadores. A los demás, tras verlos seis noches hacer sus chorradas, me los empiezo a conocer. Son todos gente que necesitan hacer lo que lo les dé la gana y que lo hacen muy bien, que van superando las inhibiciones de la autocensura, la que te meten desde pequeño en los recovecos más profundos del cerebro. Su trabajo significa la liberación recreativa. Zaragoza comienza a parecer una ciudad abierta. Su trabajo es un acto efímero en las efemérides culturales del setenta y siete. Ya se puede hacer de todo. Aquí comienzan a florecer mites de escuelas y de flores. El Patito Feo es urbano. Son muy malos y perversos y en los pueblos difícilmente los entenderán. Su contramenjase es para gente contraculta.

Yo creo que para haber crea-

do el Dr. Mac Abrus y los monstruos contra el imperio del bien, hay que ser a la vez muy bruto y muy listo, muy osado y muy testarudo, ser a la vez bueno y malo y fliparse mucho con "cascachuetes". ■ MARIO GAVIRIA.

Bene-Ronconi

Una de las notas más positivas de la moderna vida italiana es la descentralización. En lo que se refiere, por ejemplo, a la actividad teatral, Roma es, sin duda, uno de los focos fundamentales del país, pero en absoluto la pauta rectora. Cada ciudad —y en ello juegan un papel importante las secciones correspondientes de los partidos y la elección democrática de quienes componen los Ayuntamientos— tiene organizada su propia vida cultural, que luego una serie de entidades procuran irradiar por toda la región. Días atrás, en El Prato, ciudad rica, pero relativamente pequeña, situada a pocos kilómetros de Florencia, he vivido una experiencia que vale la pena contar, tanto por lo que tiene de testimonio puramente teatral como por lo que encierra de ejemplo en el campo de la política cultural.

Lo primero, el teatro de Prato. Un precioso teatro renacentista —con cinco o seis pisos formados por varios docenas de palcos recoletos— de amplio y bien dotado escenario, donde se presentan regularmente los mejores espectáculos del país. La noche que yo estuve vi a "Romeo y Julieta", una historia de Shakespeare contada por Carmelo Bene. Quien es, a su vez, el director y el intérprete de Mercuccio.

Pocas personalidades tan audaces y tan discutidas como Bene. Muchos lo consideran como el verdadero creador del moderno teatro experimental italiano. Como el primero que hizo de los escenarios italianos el campo de la invención insólita, el espacio de una poética que rompía —para bien o para mal— las convenciones y relaciones habituales. También director de cine, recuerdo, de mis años de espectador regular de la Mostra veneciana, la mezcla de veneración y violento rechazo —en ambos casos, con el denominador común del asombro— que producían sus películas y aun su actitud, humorista, fantástica, agresiva y a

la vez dolido, frente a críticos y periodistas.

En teatro ha hecho a Shakespeare en varias ocasiones. De hecho, su "Romeo y Julieta" se presenta como una reflexión largamente elaborada tanto sobre el trágico como sobre la relación entre su obra y la pequeña burguesía italiana; es decir, sobre la relación entre la tragedia shakespeariana y el público teatral de Italia. En el primer plano, Bene introduce una serie de textos de asociaciones entre la historia de "Romeo y Julieta" y una serie de textos y personajes de otras obras de Shakespeare. En el segundo, el director parte de una idea realmente revolucionaria: el público encuentra en su compasión a Romeo y Julieta una satisfacción liberadora. Más allá de las conocidas explicaciones de la catarsis, tal satisfacción parece a Bene decididamente indecente; el teatro mata a Romeo y Julieta para que un público de sentimientos insolidarios se sienta feliz, tras una buena cena, lamentando la muerte de los jóvenes amantes y ejerciendo sin riesgo los buenos sentimientos. La propuesta de Bene es ésta: lo trágico no es la muerte, sino la agonía. Incluso en la vida cotidiana, la muerte de un amigo es mucho más soportable —por lo que tiene de acto definitivo que es necesario superar— que la previa agonía, que es cuando la muerte aparece como algo irremediable y presente y no como pasado. De ahí la concepción de este "Romeo y Julieta", historia de agonizantes, presencia de quienes son víctimas de los Capuletos y Montescos que ocupan la platea. Nadie muere para que el público se conduela catárticamente y hable de las excelencias del muerto en general. Las víctimas siguen vivas ante nosotros, sus espectadores y verdugos, negándose a clausurar la relación...

El espacio escénico es una especie de naturaleza muerta; un pedazo de mesa servida, en el que copas y botellas adquieren la proporción de torres de castillo y el trozo de tarta el de gran lecho nupcial. Los trajes son bellísimos y tradicionales. La historia, el comportamiento de los personajes, el agrandado servicio de mesa, conforman una realidad onírica —¿un sueño pesado después de una buena comida?—, una imagen de agonía incesante, un conjunto de gestos y

voces congeladas, donde todo está a punto de acabar y nunca acaba.

Esa sería —con la previsible indignación de los que han visto el "Romeo y Julieta" de Zeffirelli o de Castellani y saben que la obra de Shakespeare es otra cosa— la línea de una puesta en escena sobre la que habría mucho que decir, pero que revela, en cualquier caso, la salud y la creatividad del teatro italiano de nuestros días.

La otra experiencia que vi está referida a Ronconi. En El Prato ha seleccionado varios lugares —uno, el citado teatro; otro, la nave de una vieja fábrica— para representar tres versiones, correspondientes a tres autores y a tres épocas del mito de "La vida es un sueño". A Ronconi le interesa, sobre todo, el tema de la libertad. Nuestro Calderón servirá para ilustrar las limitaciones impuestas por el pensamiento teológico; otro teatro ilustrará la limitación impuesta por la estructura psicológica; un tercero, de Pasolini, el conflicto entre política y libertad...

Cada noche mezclaré los actos de unas y otras obras, creando un orden nuevo —hasta cubrir las tres jornadas previstas— con el material de todas ellas. Habrá también desplazamiento del público en una misma jornada. Ronconi —con quien hablé en una salita del Prato, arrancándole por unos minutos de una reunión de trabajo con sus quince o veinte colaboradores— no ve ninguna aparatosisidad en el intento. Quiere plantear teatralmente el tema de la libertad, su concepto, su remodelación histórica, su tragedia y su fuerza revolucionaria. Y ha decidido hacer de espacios social y culturalmente bien distintos —del confortable teatro pequeño burgués a la nave de una fábrica— el ámbito de un debate que es, a fin de cuentas, toda una puesta en cuestión de nuestro mundo y nuestra historia occidental. ■
JOSE MONLEON.

ARTE

En la galería grande de Juana acaba de cerrarse una exposi-

ción de Bonifacio. Hablo de Juana Mordó: de la Juana Primera de las galerías españolas; la segunda es Juana Aizpuru, de Sevilla. Y la galería grande de nuestra Juana es la que tiene en la calle Castelló, grande por sus dimensiones... Pues allí, como decía, ha hecho su exposición el tal Bonifacio... Bonifacio y lo que sea, que del apellido no me acuerdo, ni falta que hace cuando uno se llama nada menos que Bonifacio. Es una exposición que es necesario comentar, antes de tener que ocuparse de tantas cosas como me quedan pendientes.

Pinturas de Bonifacio

Galería grande de Juana Mordó

"El arte de birlibirloque"... Se me vienen intenciones de titular así, con el título del bello libro sobre estética del toreo, de Bergamín, a la exposición de Bonifacio. Y se me vienen esas intenciones no por otras razones que por las aficiones taurinas, que yo le conozco, como todo el que conoce a ese donostiarra extraño... extraño por su pinta de meridional de San Sebastián.

Pues miraba yo la obra de Bonifacio y trataba de encontrarle justificaciones —¿por qué?— en la bergaminesca estética birlibirloquiana... Y no. Bergamín no le concedía nada a lo que fuera producto de la intuición o la improvisación... Ni siquiera era piadoso con Belmonte. El quería un arte —en su caso, el toreo—, dominado siempre por la inteligencia del artista creador, que nunca fuese el producto de ninguna ráfaga intuitiva...

Y, volviendo a la pintura y a Bonifacio, ¿es que de la pintura de ese hombre se podrían eliminar sus evidentes ráfagas de intuición? ¿Qué quedaría de la pintura de Bonifacio si le suprimiésemos la parte debida a la intuición?

Y así como a la estética bergaminiana habría que ampliarla algo —creo yo, que no entiendo mucho de eso— para que cupiese como valor estético taurino lo que, sin ser razón pura de la lidia es, sin embargo, una creación genial, como Juan Belmonte, así también hay una estética birlibirloqueña de la pintura —y la hay ya— que comprende valo-

res de intuición, como pasa con todas las formas del expresionismo y aun el aformalismo superviviente. En esa estética quedaría comprendida la pintura de Bonifacio.

¿Por qué no se ajustaría la pintura de Bonifacio al ideal de un arte dominado por la razón y la inteligencia? Porque en Bonifacio no se cumple la prescripción leonardesca que viene a decir que "La pittura é una cosa mentale". No le niego, claro está, cualidades de hombre inteligente a Bonifacio, que sí que lo es, y mucho. Lo que digo, o lo que quiero decir, es que el mecanismo de su conformación picto-

ra, selváticas, porque es su naturaleza vegetal —y aun animal— la que se produce y produce en esos estados. El producto es, por tanto, orgánico. No "orgánico" pensando en una forma cualquiera de arquitecturismo: orgánico, de órgano producido por otros órganos en sus cópulas y partos interminables...

Es claro que —para volver al hilo conductor de la pintura, del que nunca debo salirme, pero del que me salgo imprudentemente— una pintura como la de Bonifacio, que se produce tan sin regulación por la magistratura formal, lógicamente tiene que tener puntos tangenciales con la



"Cretinos", pintura de Bonifacio (1876).

ricista no es el de su regulación "geométrica" de la forma... Diré más: es que "la forma" —esa configuración mental de la inteligencia, cuando proyecta o trata de definir situaciones espaciales y geométricas— no determina el mecanismo de su acción creadora de efectos pictóricos. ¿Qué es, entonces, su motor incitador para la acción pictórica? Es la parte menos penetrada por la magistratura formal de su naturaleza de pintor; es su naturaleza misma refractaria al mandato de la forma, la parte vegetal y, yo diría más, "animal" de su estado de pintor... Bonifacio, cuando pinta, no pinta con lo que sabe, sino con lo que intuye en las ráfagas más violentas de su naturaleza selvática... Digo,

tendenciosidad no formal de la pintura de nuestro tiempo: por el expresionismo y por el surrealismo... Y aun por el aformalismo, por ejemplo. Y tiene, efectivamente, esos puntos tangenciales. Pero ahora, lo que me interesaba aquí era establecer de alguna manera la dicotomía entre su naturaleza y su forma, con el predominio de la primera. Si empleo mi crónica con una referencia al "arte de birlibirloque" es porque pienso que Bonifacio no es indiferente a ello y que, por eso, se puede trazar un paralelo con ello.

Aunque Bonifacio no tenga ya que dar ninguna estocada decisiva en cualquier tarde calurosa. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.