

Herrera, está llevando a cabo una serie de encuentros que, además de interesantes, resultan insólitos. El objetivo queda perfectamente definido por el enunciado de su título: "Psiquiatría y novela", "Psiquiatría y política", "Psiquiatría y arte", "Psiquiatría y cine", "Psiquiatría y sociología", "Psiquiatría y religión", "Psiquiatría y prensa", "Psiquiatría y música... Y, naturalmente, "Psiquiatría y teatro", para cuya celebración —a través de tres distintas mesas de ponentes, cada una con su tema específico— esperan contar con conocidos autores, directores, actores y críticos de la escena española y un puñado de psiquiatras interesados por estas cuestiones.

Personalmente, acabo de vivir una experiencia que me permite hablar del valor de este Centro en el campo de la investigación teatral. Invitado por la dirección del mismo, asistí, con una docena de psiquiatras, al análisis de "El adefesio", de Rafael Alberti. Antes, el doctor Ruiz había señalado la importancia del personaje dramático como objeto de la investigación psiquiátrica y aun el del teatro en general como expresión llena de premoniciones, luego científicas, y de comportamientos que chocaban con principios rutinariamente aceptados en la práctica profesional. Así por ejemplo, en "Las adelfas", de los Machado, en "Sinrazón", de Sánchez Mejías —el torero cuya muerte inspiró a Lorca y Alberti las famosísimas elegías—, y en "Tarari", de Valentín Andrés Álvarez, habrían aparecido, respectivamente, el psicoanálisis, las comunidades terapéuticas y el debate sobre las lindes de la "normalidad" —en "Tarari" se cuenta la sublevación de los locos de un manicomio, que imponen sus papeles a médicos y celadores, creándose finalmente la previsible confusión sobre la línea que separa a los cuerdos de quienes no lo son—, en términos tal vez bastante ingenuos, pero adelantándose a la práctica psiquiátrica del país...

En cuanto a "El adefesio", fueron muchas las sugerencias que suscitó entre los psiquiatras. Tanto referidas a la obra misma, al comportamiento ceremonial de sus personajes, como a las relaciones entre aquélla y su autor. La angustia del exilio, la visión de la obra de Alberti posterior al 39 como esfuerzo continuo por superar aquella angustia a través de su expresión artística, las profundas razones vivenciales —y, por tanto, culturales e históricas— que llevaron a Alberti a concebir "El adefesio" como una sucesión de truncadas ceremonias familiares, las obscuras relaciones de Doña Gorgo con su hermano difunto Don Dino, la incidencia

que el recuerdo subconsciente de ellas pudiera tener en su modo de tratar el amor entre Castor y Altea, y otros muchos puntos que sería imposible resumir, fueron contemplados en la reunión. Un parlamento de Gorgo —reducido en la versión última, hasta perder lo que tanto impresionaba a los psiquiatras, que tenían a mano el texto anterior—, ese que dice: "... he combatido con delirio frenético contra lo inevitable... he mentido", fue debatido como una concepción del delirio que se opone a su visión como algo totalmente independiente de la voluntad del sujeto...

El estudio de la ceremonia ocupó la mayor parte del tiempo. Bien entendido que, más allá de "El adefesio", preguntarse qué busca, qué encuentra y qué encubre el personaje —el hombre— que se somete a una ceremonia, es tal vez ahondar en un importantísimo aspecto de la vida social y aun de la naturaleza misma del teatro.

De entrada, cuando uno oye hablar de la asociación de la psiquiatría y el teatro tiene un primer movimiento de rechazo. Se diría que dar la voz a los psiquiatras es convertir la escena en una clínica, el arte en una explicación sobre la patología de determinados individuos. Es probable que así sea si nos atenemos a un concepto "marginador" de la psiquiatría. Pero, precisamente, lo que tratan en el Centro de Estudios Psiquiátricos y Psicológicos es de superar esa posición, de insertar su trabajo en la comprensión general del comportamiento humano antes que en un alfabeto de síntomas con el que escribir diagnósticos. ¿Y quién podría negar el interés de un trabajo "revelador" aplicado a una creación que, como la teatral, quiere hacer del comportamiento de los personajes la expresión de una realidad escondida? ■ JOSE MONLEON

## La lección de Barcelona

Hay que convenir que la cartelera barcelonesa —contrariamente a lo que ha sucedido en Madrid— ha dado un tirón hacia arriba. La falta de espectadores, el problema que ello entraña para la profesionalización de ciertos grupos catalanes, y aun cuanto ello supone de limitación a las deseables resonancias sociales del hecho teatral, sigue en pie. Y no va a ser sencillo salir de ahí.

Pero si antes uno iba a Barcelona y no encontraba en la cartelera, en los mejores casos, más que uno o dos espectáculos de interés, ahora, sobre trece

teatros, aparecen —sin contar el Liceo— hasta nueve que ofrecen un trabajo respetable. O, si se quiere, trabajos, mejores o peores, pero sobre los que dan ganas de escribir y en cuyos planteamientos aparecen una serie de propósitos estimables.

Precisemos que de esos nueve espectáculos, tres son en castellano y seis en catalán. Los tres primeros, ya conocidos por el público de muchas ciudades españolas, Madrid incluido, son: "La madre", en la versión que el GIT ha hecho de la obra de Gorki; el recital de Nacha Guevara, "Nacha de noche", y "Equus". Los seis en catalán, mucho más significativos dentro del proceso cultural y político de la ciudad, serían: "Coriolá", de Shakespeare, traducción de José Sagarra, dirección de Alfredo Lucheti; "Onze de septembre", de G. J. Graells, evocación de un episodio histórico, presentado por tres grupos asociados; "Guinyol i quimera de la ciutadana neurotica", de Pep Albanell, por la compañía Gent, bajo la dirección de Pere Dausà; "Plany en la mort d'Enric Ribera", de Rodolf Sirera, con música de Ramón Muntaner y dirección de Joan Ollé; "Titus Andronic", de Shakespeare, versión de Sagarra, bajo la dirección de Fabià Puigcerver, y "Rebel delirium", de Mateu y Pericot, música de Arisa.

Lo primero que uno advierte es que de estos seis trabajos, sólo uno, "Guinyol i quimera de la ciutadana neurotica", se ofrece en un teatro "regular",

el Romea, en funciones de tarde y noche. Los otros cinco cuentan con espacios más o menos excepcionales y el horario y número de funciones se ajusta a criterios también distintos a los que privan en los viejos teatros comerciales. Así, el "Coriolá" lo presentan en el teatro Casal de San Andrés; "Onze de septembre" —que recuerda "La Semana Trágica" y tiene por tema la toma de Barcelona por Felipe V en la guerra de Sucesión— en las cocheras de Sants, una nave cubierta de tela y uralita; "Plany en la mort d'Enric Ribera", en el Saló Diana; "Titus Andronic", en el Lliure, y "Rebel Delirium" en una antigua estación del Metro.

Datos éstos, me parece, de enorme interés —y muy a tomar en consideración para derogar de una vez la actual reglamentación de las salas de espectáculos, según se ve ya saludablemente violentada en Barcelona—, por cuanto esta "teórica excepcionalidad" de los lugares de representación es no sólo el factor económico que hace posible la existencia de ese teatro, sino un factor estético que, en términos generales, contribuye a darle una atractiva expresividad. También el poder fijar libremente el número de funciones y su horario —generalmente de jueves o viernes a domingo, a razón de una función diaria, salvo el sábado o el jueves, en que hay dos— me parece una respuesta que el mecanismo económico tradicional no se puede o no se quiere permitir.

Los grupos, organizados en cooperativa, con actores que en muchos casos han de simultanear la semiprofesionalidad teatral con otro oficio, están —gracias al régimen "excepcional" de los lugares en que trabajan— en condiciones de fijar racionalmente el número y horario de sus funciones, sin tener que someterse al automatismo "de las mayores representaciones posibles" que exige el viejo empresario de local. Otro tanto sucede con "La madre", del GIT, en la sala Villarroel, que es algo así como la Cadarso de Barcelona.

Bastaría, para comprender hasta qué punto ha sido decisiva en Barcelona esta "tolerancia espacial", recordar los réquiem que las gentes de buena voluntad antonaron al cierre del Capsa. Aparte de la enfermedad de Pablo Garsaball, el empresario del local, medió en aquella decisión la imposibilidad de mantener, exclusivamente dedicada a los grupos independientes, una sala condicionada por buena parte de los mecanismos económicos tradicionales. Parecía que al morir el Capsa, local por tantas razones ejemplar, perdía Barcelona





un espacio clave para la manifestación teatral. Si no ha sido así es porque al Capsa de Garaball han sucedido una serie de Capsas que se han librado de los límites "empresariales" que llevaron aquél a su estrangulamiento. ■ J. M.

CINE

"La criatura"

Si en las películas anteriores de Eloy de la Iglesia hemos comentado su positiva osadía para plantear problemas que el cine español olvida o deforma, y su estética ramplona que acercaba mejor a sus planteamientos cuasi ácratas o, en cualquier caso, libres e imaginativos, de cara a su última película, "La criatura", hay que ampliar esos juicios con otros nuevos: los que se desprenden de la posible trampa que encierra la compulsiva necesidad de ir continuamente "más allá". Eloy de la Iglesia no puede defraudar a sus seguidores ni, por supuesto, a los productores que, a lo mejor sin entenderlo, ven con asombro y felicidad que sus películas dan dinero en taquilla. La trampa se cierne sobre él, una trampa que, en este caso, supone la pérdida de aquel primitivismo que le confería un tono insólito y hasta, en ocasiones, turbador, para empezar en cualquier momento a hacer películas más "serias". En este caso, la "seriedad" determinará una traición a sus planteamientos originales, imprimiéndoles una trascendencia precipitada, con lo que se varían los argumentos, las intenciones y la estética. La confusa combinación de viejas y nuevas fórmulas produce, cuanto menos, productos ambiguos.

Ese sería el término para definir "La criatura". Partiendo de una sugerencia que nunca llega a plasmarse en la película (la de la mujer burguesa frustrada y prácticamente abandonada por el marido, que mantiene relaciones sexuales con su perro), Eloy de la Iglesia se queda detenido en pleno planteamiento para comenzar a sugerir nuevos datos que él quiere que aclaren la historia, pero que, a la vista de los resultados, la dispersan: el marido de la burguesa es un popular locutor de televisión afiliado a un partido político semejante a Alianza Popular. Su dogmatismo (que oculta una inseguridad perso-

nal), su egoísmo (que oculta una incapacidad para el amor), su debilidad, en suma, que él quiere hacer fuerte por referencia ajena, son los elementos que determinan la soledad de la mujer y su conato (¿o realidad?) de desviación sexual. Esos elementos políticos (que por precipitados resultan ingenuos) no son suficientemente fuertes —dialécticamente hablando— para transformar la historia en un retrato de la derecha, y si suficientemente largos en la película como para que dejen de interesar, puesto que los planteamientos originales de la misma la encaminan únicamente hacia el retrato de una soledad (y ahí, por ejemplo, las espléndidas secuencias de Ana Belén —igualmente espléndida— con el perro: la canción de la bañera, el álbum de fotos...).

En las intenciones de Eloy de la Iglesia está el hacer un cine popular, entendiendo como tal la comunicación rápida con un público no conocedor de ciertas claves culturales. "La otra alcoba" y "Los placeres ocultos", al margen de aciertos o errores, estaban, a mi juicio, cerca de esas intenciones. "La criatura", por el contrario, al querer abarcar una dimensión más didácticamente política, olvidando lo que de interesante o válido podía tener la simple trama argumental o la estética del escándalo, engañan al espectador, al no facilitarle los "números" que siempre se le prometen (la escena de amor canina, de una puñetera vez) produciendo unos jugos gástricos que quedan tan insatisfechos como en las peli-

culas del lígüe ya clásicas en nuestras pantallas.

Cierto es que, al final de la película, la mujer burguesa abandona a su marido y se queda a vivir a solas con el perro; pero, entonces, los términos políticos de la película, ¿en qué quedan? ¿Es la aceptación de esa soledad la forma ideal de combatir los excesos del marido? Ambigua, extraña y, creo, equivocada película. Aunque, de cualquier forma, y como es habitual en el cine de Eloy de la Iglesia, habría que verla en cines distintos a los de estreno y averiguar del público sus reacciones. Trabajo que, finalmente, los críticos "distinguidos" nunca acabamos de hacer, prefiriendo la deducción teórica a la información de primera mano. Para nuestra desgracia. ■ DIEGO GALAN.

"Abortar en Londres"

La película comienza con una encuesta sobre el aborto realizada en Madrid entre mujeres que pasan por las calles; en términos generales, su opinión es antiabortista, puede pensarse que si en la realidad el número de mujeres que abortan es claramente superior al de madres solteras, por ejemplo, la proporción de la encuesta no debe resultar real. Pero más tarde, se descubre también que esa proporción corresponde a la tesis de la película, demagógicamente antiabortista. Lo peor, en cualquier caso, no es que Gil

Carretero, director, se pronuncia a favor o en contra del aborto, sino que demuestre su "tesis" (que posiblemente no llegue a merecer ni la calificación de pensamiento) a través de una serie de trucos melodramáticos y ramplones que recuerdan los viejos folletines italianos, los Sautier Casaseca y las "simplemente Marias"; trucos repulsivos que, naturalmente, no eliminan los inevitables desnudos, las largas secuencias de amor, las violaciones, las variantes homosexuales y toda la gama que a ojos de un conservador reprimido forma el pecaminoso mundo del sexo. En definitiva, y según ese punto de vista, las mujeres protagonistas de "Abortar en Londres" (que son varias, porque se trata más o menos de ofrecer una panorámica "objetiva" —como la encuesta inicial— de los "casos" de las mujeres españolas) sufren amargamente; todas menos una, que es la graciosa de turno, para que no falte detalle. Pero las mujeres jóvenes lloran su virginidad perdida ("lo más hermoso que tenía"), la corrupción a que las ha llevado su mala vida ("mierda, mierda, este mundo es una mierda") o el abandono de su novio ("algo se ha roto en nuestras vidas"). Todas sufren porque en España no hay anticonceptivos fáciles ni padres comprensivos (con lo que ofrece la pequeña nota de "denuncia" que satisfaga los estómagos presuntamente exigentes). El caso es que se nos ha hecho una trampa: la de ofrecer como realidad lo que no es sino una manipulación vieja y truculenta. Personalmente, no dudo que los casos ofrecidos en la película puedan tener su equivalente en la realidad; lo que sí me parece más sospechoso es que esos "casos" resulten significativos ni generalizadores. Y cuando, como en "Abortar en Londres", se empieza por una encuesta y se quieren plantear así términos sociológicos, hay que olvidarse de los trucos taquilleros para coger la realidad con más rigor, con más trabajo, con más investigación previa. La cuestión del aborto es espionosa, está ahora en la calle y resulta obvio que una película que la plantea resulta oportuna. Pero, rápidamente también, el término de la oportunidad adquiere la resonancia del oportunismo y, en ese caso, lo que podía haber sido un film serio se transforma de nuevo en la clásica trampa de este cine español que sufrimos a diario, donde no importa lo que se haga con tal de llenar (y bien) las butacas y los bolsillos. En estas condiciones, cuanto más "ambiciosa" sea la película de turno, mayor indignación puede llegar a levantar. ■ D. G.

