

na en su decadencia como la protagonista condesa Sanziani puede albergar en su espíritu. Para llegar a ser un día tan rica, tan guapa y tan fastuosa como ella lo fue en sus buenos tiempos, basta con la máxima moral que Minnelli repite cincuenta veces a lo largo de "Nina" para que nos enteremos bien: "Sé siempre tú mismo"... Ya se sabe que no otra cosa es lo que dijo papá Rockefeller a bebé Rokefeller mientras

rodarse tras muchas esperas y estrenarse en España no sin cortes (faltan dos secuencias básicas por lo que tenían de significativas). Puede que ese largo recorrido haya ido minando lo que parecía debía ser una de las más ingeniosas e incisivas comedias del año. De hecho, el libro de Mario Vargas Llosa (pensado desde su origen para ser llevado al cine), si bien ha sido interpretado en imágenes con una fide-



"Pantaleón y las visitadoras", de Mario Vargas Llosa.

una bandada de estorninos volaba sobre el atardecer de Nueva York. Gracias, Minnelli. ■ FERNANDO LARA.

## "Pantaleón y las visitadoras"

Problemas ha tenido esta película desde que se pensó en hacerla y problemas ha tenido en España hasta el momento de su estreno. Su historia podría explicar algunas de sus deficiencias, pero sobre todo las dificultades que encuentra un nuevo director —José María Gutiérrez, al que no hay que confundir con Manuel Gutiérrez, el director de "Habla, mudita" y la todavía prohibida "Camada negra"— para poder realizar su primera película.

Pensada en principio para que él la dirigiera, la película tuvo que ser compartida con Mario Vargas Llosa. Con problemas de producción al parecer alucinantes, la película pudo terminar de

dad total, ha perdido gran parte de su ingenio, precisamente al no haberse visto enriquecido con nuevos hallazgos, con nuevos matices, con un enriquecimiento dramático que sólo el cine podía darle... Esta "Pantaleón y las visitadoras" puede aclarar muchas de las dudas existentes en torno a lo que se piensa sobre las adaptaciones literarias al cine: la ausencia de una "transformación", de una aportación nueva, puede eliminar lo que de válido tenía la obra original.

Dicho esto, habría que precisar que la película "Pantaleón y las visitadoras" es una película correcta y también válida. Probablemente, el conocimiento del libro desanime al espectador que contempla sus imágenes (y estamos hablando de una novela que se hizo muy popular), pero lo que había en la novela, está en la película y ésta respeta sus propias leyes narrativas hasta el final. Sólo que, repitiendo lo anterior, uno piensa que había que haber inventado más. ■ D. G.

## TEATRO

### Teatro de las Universidades Laborales

En Gijón, V Muestra de Teatro de Universidades Laborales. Y, lo que es interesante, la decisión de no quedarse en la simple presentación de unos cuantos espectáculos, procurando plantearse paralelamente los límites y necesidades de la actividad teatral en dichos centros. Refiriéndonos, estrictamente a los títulos, éstos han sido: "Joven casadera" e "Improvisación del alma", de Ionesco; "Sonría, señor dictador", de Vicente Romero; "Estado de sitio", de Albert Camus; "No habrá guerra en Troya", de Jean Giraudoux; "Fando y Lis", de Fernando Arrabal; "El alma buena de Sezuán", de Fernando Arrabal; "El cerco oculto", de L. A. Bazán; "Marat-Sade", de Weiss; "Las moscas", de Jean-Paul Sartre, y "La pancarta", de Jorge Díaz.

Como se ve, una lista que resume buena parte del más reciente proceso teatral occidental, desde la llamada "vanguardia" —en el sentido que adquirió el término aplicado al grupo del que formaba parte Ionesco— hasta el teatro existencialista, desde el teatro épico a la propuesta que dentro del mismo supone un Peter Weiss, desde el teatro más literario a los espectáculos dominados por un intento de recreación colectiva...

Si consideramos la extracción popular de la mayor parte del alumnado de estas Universidades, no hay duda que la programación tiene un doble sentido: de un lado, reflejaría una positiva voluntad de acoger aquellas obras, generalmente de signo progresista, que los estudiosos han proclamado fundamentales en la historia del teatro moderno; del otro, y esto sería lo negativo, una cierta sumisión a los criterios académicos, sin dar entrada a una cuota de teatro más asentado en la realidad inmedia-

ta de quienes lo hacen. Así, por poner un ejemplo, si, en principio, la idea de montar "No habrá guerra en Troya" es encomiable e incluye el deseo de divulgar un texto inteligente, el criterio resulta discutible si uno piensa que el espectáculo lo presenta la Universidad Laboral de Eibar, ciudad enclavada en una zona de muy concretos, agudos y contemporáneos conflictos. ¿Qué relación existe —siquiera implícita— entre tales conflictos y "No habrá guerra en Troya", es decir, entre el mundo de Eibar y el mundo de Giraudoux?

No quiero decir con ello que el teatro deba renunciar a la historia, entre otras razones porque la necesitamos para explicitar el presente. Pero sí que la historia importa —en el terreno de la creación teatral— sólo hasta donde sea posible incorporarla a la actitud vital cotidiana, y, por tanto, que muchas obras, sin duda fundamentales en un medio social y en unas circunstancias dadas, pueden carecer de representatividad, aludir a lo ajeno, en otros medios y en otras circunstancias.

Sería interesante, por lo demás, saber hasta dónde una programación como la propuesta no nace de un reverencialismo general a las categorías culturales establecidas. A una de las representantes de la Universidad Laboral de Zaragoza le oí contar, en una de las Mesas Redondas, que el grupo, asentado en un colegio femenino, empezó a preparar un espectáculo sobre la situación de la mujer, sustituyendo el proyecto por "El alma buena de Sezuán", de Brecht, con vistas a la Muestra.

Es difícil saber en este instante cuál será el desarrollo de las Universidades Laborales, nacidas en un contexto específico y sometidas hoy a una evolución general que tiende, sobre todas las cosas, a eliminar el paternalismo autoritario de una clase sobre otra. Es, por tanto, igualmente difícil saber cuál será el hipotético papel del teatro en esa futura Universidad. De lo que uno sí da testimonio es de que en Gijón se acaban de reunir dos centenares de alumnos y varios profesores de las Universidades Laborales, a todos los cuales importa el teatro y solicitan que su vocación sea reconocida como algo más serio y socialmente

En el número anterior de TRIUNFO se omitió, por un error de talleres, el nombre de José Monleón al pie de su crítica del estreno madrileño de Fernando Arrabal.

más responsable que el empleo semanal de unas horas de ocio. El hecho de que uno haya podido estar allí y entenderse con todo el mundo, quizá sea una prueba. ■ JOSE MONLEON.

## Mimo: Teatro Frederik

Liquidada la breve temporada de "Las monjas", el reabierto Arlequín prosigue su temporada con el Teatro Frederik, cuyo espectáculo define así el propio programa: "Collage de composiciones de las más diversa índole, una mezcla de mimo, teatro de movimiento y teatro negro, en los cuales, proyecciones, sonido y sobre todo el público, cumplen un papel importante".

Son, pues, intenciones y estilos distintos que, a mi modo de ver, desembocan en un espectáculo irregular, en el que se mezcla el elemento imaginativo con la reiteración de lo ya conocido o la propuesta de escaso interés. Así, puestos a elegir —aunque la falta habitual del teatro del mimo suela desvirtuar nuestros juicios—, uno destacaría la parte más fresca y menos pretenciosa del espectáculo como la mejor —incluyendo la extraordinaria relación del mimo con el público en la escena de los aplausos, en la que los espectadores se convierten en dóciles músicos palmeros dirigidos por el mimo—, la que responde al Teatro Negro como la más sabia, y ciertas formulaciones más complejas, y sin duda más ambiciosas, como lo más discutible.

Decir que el Arlequín estuvo lleno, es dato de escaso valor en una noche de estreno. Ni siquiera los aplausos suelen ser ya orientadores en tal solemnidad. Pero quizá sí convenga decir que existió una verdadera relación entre la mayor parte del espectáculo y los espectadores, que se divirtieron y celebraron muchas de las ingeniosas propuestas de los mimos.

Un aceptable nivel técnico, un sostenido sentido del humor y, a veces, cierta simplificación tóptica, resumirían el interés de un espectáculo que puede cumplir una interesante función en la necesidad de ir formando e informando al público español sobre las formas y niveles expresivos del género. ■ J. M.

## Las claves de Alfonso Paso

Camus, Albee, Pinter, Artaud... son nombres que cita Alfonso Paso para explicar su última comedia. Podría citar, con idéntica razón, otros muchos igualmente ilustres, a partir del mismísimo Genet, que pasa un poco por ser el padre contemporáneo —antes que él, Pirandello— de este teatro del juego, de la aceptación de situaciones inventadas como verdaderas, en una subversión que acaba confundiendo los límites de la realidad. El personaje, en última instancia, revela su identidad y su verdadera situación en ese juego, que, contrariamente a lo previsto, descubre el carácter falso, fingido, compuesto por la necesidad de cumplir un determinado papel derivado de las circunstancias, del comportamiento cotidiano. Quizá, más allá del teatro que se mueve explícitamente en esa poética, de lo que estamos hablando es de la naturaleza y razón misma de ser del teatro, entendido como un juego —término que se emplea en muchos idiomas para referirse al trabajo de los actores—, a través del cual la sociedad objetiva una parte amordazada de sí misma.

Lo malo es que sobre este andamiaje Alfonso Paso elabora una comedia decididamente mediocre, no por su estructura ni por su idea —que, ya digo, nos recuerdan una serie de autores ilustres—, sino por el nivel conceptual de su diálogo. Con lo que vuelve a evindenciarse la que ha sido característica dominante del un día representadísimo autor español: el instinto teatral, su talento para "armar" comedias, para crear situaciones, y la condición generalmente trivial —tanto en el plano del pensamiento como en el del lenguaje— de sus textos. De donde surge también a menudo, dadas las referencias culturales que contiene la concepción de la obra, un inevitable e involuntario aire de vulgarización, como si los chistes, los equívocos y las banalidades fueran el camino por donde llegar —por hablar de la obra estrenada— nada menos que a Camus, Albee, Pinter o Artaud.

El tema es interesante porque quizá nos ayude a entender por qué fue Alfonso Paso durante un largo período el dramaturgo más celebrado de la escena española. Importantes temas políticos, mo-

rales y filosóficos anduvieron siempre por sus comedias, tratados de modo que resultaran accesibles para el espectador más zafio, el cual no podía menos que celebrar y agradecer las facilidades que le daba el dramaturgo. Así hasta que un día el público comprendió que los "grandes temas" estaban tan vulgarizados en las obras de Paso que, prácticamente, ya no eran tales temas, por la misma razón que nadie ha ganado una cátedra estudiando el "Reader's Digest".

En "La zorra y el escorpión" se ahonda, nada menos, que en la relación entre las clases, a través de un conflicto arquetípico: la relación entre una señora y un criado. Supuestamente abandonada por el marido, sin otra compañía que el criado, la señora se abandona a una serie de situaciones supuestas, de juegos, a través de las cuales descubre no ya la relación —es decir, pensamientos, deseos, sentimientos, etcétera— entre los dos personajes, sino la que corresponde a la relación entre sí, tomada como ejemplo de una relación de servidumbre.



Alfonso Paso.

Como se ve, la obra "podía" haber sido importante, de responder con rigor a sus planteamientos. Pero no lo es, porque una mezcla de sensiblería y de efectismo —el autor no "juega" con la realidad, sino con el tema— falsean o trivializan la hipotética riqueza de la materia sugerida.

Elisa Ramírez y Armando Calvo, bajo la dirección de Diego Serrano, interpretan los dos únicos personajes del drama. El trabajo, obligadamente convencional, lo desempeñan con ritmo y eficacia, aunque en algún momento, por la misma naturaleza ya ana-

lizada de la comedia, parezca, sobre todo en el caso de Elisa Ramírez, que ese nivel puede sobrepasarse. ■ JOSE MONLEON.

## CANCION

### Un uruguayo en Catalunya

"De qué se ríe" es el título del disco que recientemente ha publicado Quintín Cabrera en nuestro país, o, mejor dicho, en Catalunya, puesto que es allí donde él reside desde hace algunos años, y es también una casa discográfica catalana, Edigsa, la que ha posibilitado esta nueva aparición "enlatada" del cantor uruguayo. (Como ya hiciera en su anterior LP, por otra parte.)

El disco es fiel a lo que el propio autor significa y representa en estos momentos: sin poder olvidar las raíces sudamericanas, montevidesas por más señas, la asunción de la problemática y de la cotidianidad ibérica está plenamente patente, no en vano es esta la realidad que el propio autor sobrelleva, combate y estima, según los casos, día a día y hora a hora. El cantante lo explica así:

QUINTÍN CABRERA.—No soy un exiliado. A mí me duele Uruguay, pero ya hace diez años que me fui de allá. Soy un emigrante, como alguno de mis compatriotas, como Manuel Picón por ejemplo. Ahora bien, la óptica de clase, de nuestra clase, la trabajadora, esa no puedo perderla. Por esto es que soy un trabajador catalán en el momento actual: me he integrado a mi clase proletaria en Catalunya. Como puedan serlo, en sus respectivos lugares, La Bullonera, Luis Pastor o Bibiano y Benedito... Somos cantores de la clase obrera, la nuestra es una canción de clase. Por otra parte, no puedo olvidar, naturalmente, la solidaridad hacia mi país de origen; hago y haré todo lo posible por ella. Pero he asumido la catalanidad: soy catalán si es verdad la definición que realizó la Asamblea de Catalunya de que es catalán todo el que viva y trabaje allí.

¿Cuál es el momento de la canción popular en Catalunya? ¿Y en el resto del Estado español? No cabe duda de que estamos en una situación muy peculiar, irreplicable, única, casi histórica. Quintín responde: