

Y escribimos dentro de lo que cabe porque, obviamente, la figura del «empresario de local» sigue siendo un serio obstáculo para los objetivos cooperativistas. Desaparece la «empresa de compañías», pero la de local —que en el caso del Goya está formada por una cadena de tres personas, cada una de las cuales ha de asegurarse la rentabilidad— sigue siendo la que fija la división de los ingresos de taquilla, los mínimos que deben ser respetados, las medias necesarias para que el espectáculo siga en cartel...)

Cuatro músicos acompañan a los actores en el cuplé de «Don Quintín el Amargao» y en las canciones —reorquestadas e impregnadas de un aire nuevo, ligeramente burlón— de «La Estrella de Olimpia». A veces nos sorprende la presencia de alguna melodía moderna, generalmente utilizada como cliché que acentúa la comicidad de la situación.

Desde el patio de butacas, Taco Larreta, el director, vigila los ensayos y sube de vez en cuando al escenario para hacer las correcciones oportunas.

(Taco Larreta es un gran director y actor uruguayo —trabajó en sus comienzos al lado de Margarita Xirgu— al que vimos en Madrid, hace varios años, al frente de la Compañía de la Ciudad de Montevideo. El grupo venía del Teatro de las Naciones, de París, y en el Español presentaron obras de García Lorca, Lope de Vega, Molnar y Florencio Sánchez. Taco es, además, un excelente dramaturgo, ganador, con su obra «Juan Palmieri» —publicada en los últimos números de «Sirapio» y «Primer Acto»—, el Premio de la Casa de las Américas. Está en Madrid por incompatibilidad con la actual situación política de Uruguay. Su «captación» por la nueva cooperativa nos parece un gran acierto.)

A veces, las interrupciones conducen a pequeños debates, en los cuales los actores proponen su visión de las situaciones en que intervienen o el modo de hacer más divertido determinado momento de su personaje. Larreta escucha a todo el mundo, esforzándose en que la necesaria disciplina de trabajo no se oponga a una de las fundamentales «razones de ser» de la cooperativa: el derecho de todos a pronunciarse y a participar en la creación del espectáculo.

En mis manos tengo el texto inicial de «Arniches Super-estar». Contaba con el cuplé de «Don Quintín el Amargao», la casi totalidad de «La Estrella de Olimpia», una escena de «El cuarteto Pons», un cuadro de «La heroica villa» y numerosas esce-

Por lo demás, el camino seguido por la cooperativa hasta la elección de este texto no puede ser más expresivo. Consideraron primero «el horroroso crimen de Peñaranda del Campo», que la censura prohibió —¿qué pensar del general desprecio que ha merecido la obra teatral de nuestro más grande novelista contemporáneo, si uno de sus dramas no sólo es el elegido para empezar su camino por un grupo de profesionales responsables, sino que luego, para reafirmar su vitalidad y su interés actual, la censura lo prohíbe?—; después, en «Las galas del difunto», cuya versión íntegra volvió a tropezar con el mismo obstáculo. Descartados Baroja y Valle, se pensó en Arniches.

de los ensayos, que el resultado final va a ajustarse perfectamente a las pretensiones de la cooperativa. Querían un espectáculo crítico y, a la vez, divertido y abierto, que no sonase a empuje minoritario. Querían un texto con el que poder llegar a un público amplio, sin, por otra parte, traicionarse. La idea de los bailes y las canciones —y en esta ocasión se pensaba mucho más en el «musical» norteamericano que en los «songs» de Brecht— estaba en el ánimo de todos. La coreografía de Alberto Portillo, nada pretenciosa, muy impregnada del espíritu del espectáculo, y la dirección de Taco Larreta, llena de pequeñas y brillantes precisiones, han sido, contando con el material arnichesco, lo que los actores andaban buscando para su

to y del modo oportuno. De hecho, hemos aprendido ya bastante a lo largo de las últimas semanas. Este diálogo es nuevo para nosotros, acostumbrados a tener que aceptar lo que nos marcaban empresas y directores, y es lógico que a veces resulte difícil. No es lo mismo estar de acuerdo en la «oposición», como nos ocurría antes, que reunirse para producir y crear un espectáculo.)

Son alrededor de las tres de la madrugada cuando se hace el primer alto en el ensayo. Por fortuna, está abierto el Drugstore que hay cerca de Goya. El resto de Madrid, golfea o duerme, y le costaría entender a estas veinticuatro personas que trabajan desde primeras horas de la tarde. Dieciséis se han repartido, en cuotas rigurosamente iguales, los gastos de producción. Son los actores. Director, coreógrafo, músicos, escenógrafo y figurinistas se han sumado a la cooperativa sin aportación económica alguna. De lo que corresponda a la compañía se dedicará un porcentaje a la amortización de las aportaciones y el resto se dividirá en veinticuatro partes iguales. Me dan la lista y vuelven todos al ensayo.

(Dieciséis actores asociados, dieciséis: Paloma Pages, Gloria Berrocal, Jesús Sastre, Antonio Canal, Francisco Casares, Beatriz Carvajal, Julia Peña, Conchita Leza, Vicente Cuesta, Amparo Valle, Amparo Climent, Alberto Alonso, Francisco Díaz Velázquez, María Luisa Rada, Eugenio Ríos, Gerardo Malla. Músicos: Jesús Pardo, Jorge Pardo, Manuel Martínez, Antonio Peruch. Director: Antonio Larreta. Coreografía: Alberto Portillo. Figurines y decorados: Victoria Montes y Luis G. Carreño.)

Junio es un mal mes para el teatro. Pero ya se entiende que una experiencia como ésta —tan ligada a las reivindicaciones generales de

los actores, manifestadas en asambleas de profesionales y en la última Semana de Teatro Universitario— difícilmente podía hacerse en mejor época. Todo lo que aspira a corregir y mejorar lo establecido ha de empezar por pagar ese tipo de precio: realizarse en malas condiciones.

¿No es formidable que del inconformismo, además de una resistencia, salga ahora una creación colectiva como ésta? ■ JOSE MONLEON.

CINE

«Mimi, metalúrgico, herido en su honor»

Se suele despreciar totalmente el trabajo de Lina Wertmuller (este año, en el festival de Cannes, con la presentación de su última película, «Film d'amore e d'anarchia», hubo una nueva ocasión de comprobarlo) en función de una deshonesta visión de la realidad. El cine de la Wertmuller, que se inscribe en las líneas de un cine político «engagé», pero que, al mismo tiempo, quiere ser absolutamente popular, respetando las también líneas maestras del vodevil o la comedia picaresca, es, desde mi punto de vista, uno de los empeños más interesantes del cine actual. Marginalizando de momento la habilidad de la Wertmuller para lograr lo que pretende, parece claro que su cine no es el que debe ser juzgado limpiamente desde un festival, sino desde los locales de cine de reestreno a los que va destinado. Lina Wertmuller narra parábolas ele-



nas del primer acto de «El señor Badana». El «collage» había sido hecho por todo el grupo. Luego, en el curso de los ensayos, para dejar el espectáculo en el tiempo conveniente, decidieron prescindir de «El cuarteto Pons» y reducir el cuadro de «La heroica villa» a un fragmento que se encaja en «El señor Badana». El resultado, según prueban los ensayos, no sólo es coherente, sino que nos da una imagen rica de Arniches, reflejada en el aspecto festivo y la voluntad reformista —expresada en sus tragicomedias, a veces de un modo cruel— que existen en su obra.

(«Al principio —me dice Larreta—, no estaba muy decidido a dirigir el espectáculo. Así como el texto de Baroja me entusiasmó en seguida, temí que el hecho de no ser español me alejara del costumbrismo de Arniches. Luego, he cambiado de opinión y he descubierto en Arniches una serie de dimensiones importantes que yo desconocía. «El señor Badana», por ejemplo, que utilizamos en el segundo acto de nuestro espectáculo, me parece una obra crítica muy considerable, cuyo texto me ha interesado profundamente.»)

Pienso yo, a la vista

primera salida colectiva. No hay más que ver el entusiasmo con que la mayoría afronta la necesidad, en muchos casos nueva, de cantar y bailar. Ni un solo instante asoma el nefasto rutinismo que ahoga tantos ensayos. En la preparación de este «Arniches Super-estar» se respira el interés que corresponde a un trabajo colectivo.

(«No —me dice uno de los actores—, no es tan fácil que tantas personas nos pongamos a opinar. Supongo que aprenderemos a hacer fácil el trabajo en común, a plantear las cuestiones en el momen-

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

mentales, introduciendo escenas verduscas y continuando la tradición que los De Sica, Tognazzi, Sordi, Mastroianni y un largo etcétera de caricatos han creado en sus tipos, obsesionados con la cama. Parece inevitable, por lo tanto, que las películas de la Wertmuller respondan en principio al esquema hasta el punto de que, en una visión superficial, puedan aparecer como un título más de la serie de los «vecinos del quinto» italianos. Que sus películas salgan luego de ese esquema parece hacer prevalecer su sentido político, ya es un problema del acierto o no con que la Wertmuller haya estructurado su cuento; pero no por una cuestión de principios por la que, según algunos, el cine «serio» es totalmente diferente del «popular» y debe tener otro lenguaje y otra estructura fácilmente reconocible. Justo; lo que la Wertmuller pretende es romper positivamente ese maniqueísmo y acabar con el cine para intelectuales, por un lado, y por el taquillero-alienante, por el otro.

«Mimi, metalúrgico, herido en su honor», que se proyecta ahora en España, con las inevitables mutilaciones de siempre, no puede ser entendida plenamente sin la presencia de un público que se divierta a mandíbula batiente y se sorprenda, al mismo tiempo, de las cosas que ve y oye. Pero, en este sentido, la película en España adquiere un tono diferente. Aquí, ver una bandera comunista, oír hablar de elecciones, asistir a la organización de un partido comunista, hablar de la lucha de clases, son materia clandestina, ante la que el espectador no sabe cómo reaccionar, o lo hace proyectando sus prejuicios ancestrales sobre la materia. En Italia, por el contrario —y no hay por qué pretender que la Wertmuller haga una película con matices especiales para cada país—, el espectador no tiene por qué encontrar detonante que

Mimi sea al principio comunista y, más tarde, por miedo, esclavo sumiso de sus amos. Lo entenderá todo según su particular punto de vista, pero no se quedará mudo en la sala, con la sensación de estar haciendo algo clandestino.

Creo que si bien el riesgo de Lina Wertmuller —en el que «Mimi...» cae, quizá— es de trivializar inevitablemente muchos problemas, no es menos cierto que sus logros —y, sin duda, también los tiene— son más eficaces de cara al público al que se dirige que una sesuda película de difícil comprensión o de aburrido lenguaje. Habría más que hablar y que estudiar del cine de la Wertmuller (en principio, absolutamente imposible de concebir en España) antes que despreciado tajantemente en función de una ortodoxia rígida, que en el cine, hasta ahora, no ha llevado a interesar a la mayor parte de los espectadores domingueros. ■ D. G.

«La maffia»

Considerado hasta hace poco como el máximo exponente de la cinematografía argentina, Leopoldo Torre Nilsson ha visto descender poco a poco su prestigio internacional no sólo por una breve pero más importante avalancha de jóvenes directores en su país, sino por su propia obra, perdida generalmente en gratuitas referencias literarias, «obsesiones» premeditadas, y una necesidad de «qualité» nada espontánea.

Hace un par de años, un ciclo de cine argentino ofrecido por la FilMOTECA Española nos descubría los indiscutibles aciertos de Torre Nilsson —un maduro sentido de la imagen y de la narrativa, un esfuerzo por no caer en los tópicos y superficialidades del cine «popular» y una cierta sensibilidad detectora de la profundidad de algunos problemas—, pero también toda la tramo-

ya pretendidamente culta de su cine, que, aislado del contexto de la cinematografía argentina, desaparecería engullido en su propia pedantería.

Desconozco la última trayectoria de Torre Nilsson, tras sus incursiones en coproducciones con los Estados Unidos. Pero, nos llega ahora a las pantallas españolas «La maffia», de reciente realización, donde se descubre, sin duda, forzado por el bajo presupuesto de la película y por su planteamiento «comercial», un Torre Nilsson viejo y cansado, aunque permanentemente en sus vicios y «tics» tradicionales.

«La maffia», que quiere ser una crónica de la vida argentina de los italianos emigrantes organizados bajo el seno de «la gran familia» al mismo tiempo que un film de aventuras y de acción trepidantes, se queda a medio camino entre los dos polos, en producto ambiguo que no llega a alcanzar ninguno de sus objetivos, precisamente forzado por las pretensiones de Torre Nilsson de superar el producto puramente comercial para exponer su vivo «mundo interior» o su perspectiva de intelectual apocalíptico. Ni los planteamientos originales de la película permiten una transformación tan radical, ni el trabajo de Nilsson llega a superar la epidermis de una «puesta en escena» brillante y vacía. «La maffia» es, a pesar de su director, un «spaghetti» criollo, pero sin la ingenuidad y la impronta de sus colegas italianos. ■ D. G.

«Coraje, sudor y pólvora»

«The Culpepper Cattle Co.», título original de este «Coraje, sudor y pólvora» español, es la primera película que realiza Dick Richards, fotógrafo de prensa y realizador de «spots» publicitarios para la televisión, antecedentes profesionales estos que



«Coraje, sudor y pólvora».

aparecen claramente reflejados en la película a través de la cuidadísima fotografía de Edward Williams y de la estructura general de toda ella. La anécdota que se narra aparece dividida en pequeñas partes, protagonizadas cada una por campos de luz o por acciones cotidianas sin gran trascendencia. El trabajo inteligente de Dick Richards hace que esas unidades se entremezclen, perdiendo su autonomía, y conjuntan una unidad final, en la que se prevé ya la existencia de un realizador de talento, preocupado por descubrir en situaciones aparentemente anodinas el trasfondo dramático que las posibilita. En este sentido, «Coraje, sudor y pólvora» podría tener algún parentesco con aquel excelente «Junior Bonners», de Peckinpah, donde la ausencia de una épica grandilocuente permitía la descripción de situaciones aún más violentas que sus habituales.

La película de Richards describe la ilusión de un adolescente por transformarse en mítico vaquero; su afiliación a un grupo conductor de una manada, y, lo que es más importante, su descubrimiento del mundo de la violencia a través de una serie de aventuras que acaban por hacerle comprender la dimensión más amplia de esa violencia. El salvajismo alegre de sus compañeros no es más que la consecuencia de otro más importante, estructurado, en el que él está también inmerso.

El paulatino desencanto de Ben —llamado «pequeña Mary» por sus

compañeros y excelentemente interpretado por Gary Grimes— es, en manos de Richards, el lento descubrir de una sociedad organizada sobre la violencia y la injusticia. Un descubrimiento paralelo a la descripción de la amistad y la honestidad de algunos de sus personajes, pero que, inevitablemente, se supeditan a la supervivencia.

Extraño, cruel y modesto este «Coraje, sudor y pólvora», que, sin pretender descubrir nada radicalmente nuevo, ofrece una panorámica honrada sobre el mundo del Oeste y, lógicamente, sobre el nuestro de hoy. ■ D. G.

«El mesías salvaje»

Lejano ya, al parecer, el Ken Russell histriónico de «Los diablos», pero sin abandonar del todo un sentido del espectáculo cinematográfico previo a cualquier profundización, «El mesías salvaje» (1972), junto a «The boy friend» (de reciente proyección en España), nos descubre a un Russell un tanto más complejo e importante. Complejidad esta que no hace desaparecer del todo la necesidad nerviosa de lucir su indudable dominio del lenguaje cinematográfico, pero que trasciende más un sentido sereno de su trabajo y una responsabilidad adulta ante su obra.

Si «The boy friend» era, ante todo, una respetuosa sumisión al musical clásico de los años veinte, hasta el punto de que la recopilación

homenaje que Russell hacía de todo él no le llevaba a una expresión propia, «El mesías salvaje» es, por el contrario, un intento de expresarse a sí mismo por encima de la biografía utilizada como referencia —la del escultor Henri Gaudier, muerto a los veintitrés años, durante la primera guerra mundial—, tomando de los datos históricos sólo aquellos que puedan asemejarse a los íntimos del propio Russell. Surge así una película que vendría a ser como una declaración de principios de cuanto el director de «Music lovers» ha reflexionado sobre su problemática de cincuenta años de una sociedad determinada. La dependencia a unos criterios burgueses del arte, cuando éste debe precisamente convulsionar esa mentalidad; la comprensión del arte como algo vivo antes que objeto de museo; la marginación del artista a problemas derivados de una estructura social contra la que él, con su obra, quiere ir, y, por lo tanto, su obligada independencia; la visión de las relaciones amorosas como algo imposible de estructurar igualmente para todos, dado que la esencia misma del amor es su irrepitibilidad... son algunas de las ideas que Russell expresa apasionadamente en su «Mesías salvaje». Ciertamente alguna de esas ideas son discutibles. Pero, de cualquier manera, no es despreciable que un autor de hoy se desnude limpiamente ante su obra y exprese, no sin contradicciones y con cierta confusión, su forma personal de vivir, en tanto artificio de obras de arte, en una sociedad que ha tergiversado el sentido último del arte y su eficacia: el de ser una conciencia abierta de sus problemas.

Si Russell utiliza para contar todo esto una narrativa que, como en toda su obra, es cuanto menos brillante —en este caso, además, de una gran economía de medios—, no es menos cierto que su trabajo