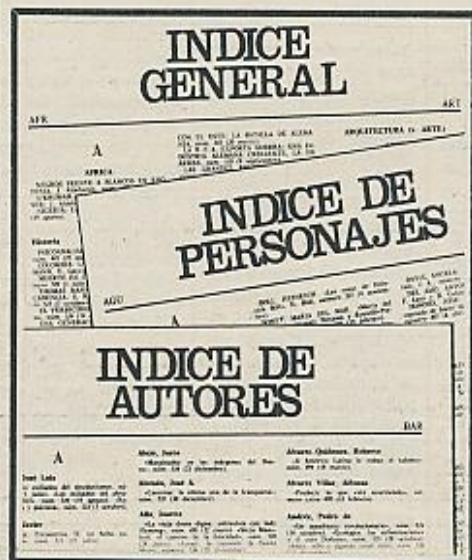


SOLO HASTA EL 31 DE JULIO



«TRIUNFO» HA CONFECCIONADO UN ÍNDICE, CORRESPONDIENTE A LAS MATERIAS PUBLICADAS DURANTE 1972, QUE HEMOS ENVIADO GRATUITAMENTE A TODOS LOS SUSCRIPTORES DE LA REVISTA.



SI USTED SE SUSCRIBE A

triunfo

ANTES DEL 31 DE JULIO PROXIMO, RECIBIRA GRATUITAMENTE UN EJEMPLAR DEL ÍNDICE 1972. PARA ELLO, BASTARA CON QUE NOS REMITA EL BOLETIN QUE FIGURA EN LA PAG. 62.

ARTE • LETRAS •

flictos, que «convierten la suma de angustias en un proyecto colectivo de solución». Cómo surge la participación entre los miembros de la barriada y cuáles son las metas que se fijan y los métodos utilizados, es de sumo interés, no sólo para un mayor conocimiento de la América Latina, en uno de sus aspectos más importantes, sino que indudablemente resulta esencial para entender cuál es la mecánica, las más de las veces frustrada, de hacinamientos similares en buena parte de las capitales españolas.

Cuatro son las conclusiones que de estas circunstancias extrae el profesor Ramiro Cardona en cuanto a Colombia: La aceleración del proceso de participación de la población, la imposibilidad de que la ciudad sea sólo el espacio reservado a la élite nacional o imperialista, el menor coste de la desocupación urbana y la constitución de estos migrantes en grupo de presión fundamental para el cambio social.

Esto es lo que dificulta ya la existencia de una planificación del espacio que tenga sólo en cuenta los intereses de la clase dominante y plantea la exigencia de contar con la presión ejercida sobre la estructura de la élite por el cinturón de barriadas que va a envolver a todas y cada una de las ciudades del continente.

Y en ese juego de marginalidad-presión, el propio concepto de marginalidad cobra todo su sentido, para pasar de una excusa que facilite a la clase en el poder los recursos humanos que precisa, a ser el factor dialéctico que promueva los cambios estructurales más precisos en la América Latina. Observar cómo surgen las barriadas y se organizan, bajo mayor o menor inducción de la estructura ocupacional y soportando para su desarrollo los obstáculos legales usuales ya en todo tipo de construcciones anárquicas, es observar también có-

mo el grado de manipulación de la oferta de trabajo aumenta en proporción directa al número de migrantes, buscando la creación de divisiones internas que dificulten el surgimiento de la acción coordinada y potente que ya a poner en cuestión la verdadera eficacia del Estado nacional. Es así como los atributos culturales o psicológicos de la marginalidad ceden en importancia ante los elementos objetivos del mercado y las características del contexto migratorio, que son, en final de cuentas, las que harán surgir la marginalidad como superestructura capaz de mantener apartado del poder de decisión a un alto coeficiente de la población nacional, que mediante la organización de la barriada se establece como contrario en relación dialéctica, sobrepasando en mucho la capacidad de maniobra de la burguesía nacional y los recursos que el imperialismo deja en su poder de disposición.

Y así toma sentido la falta de planificación como imposibilidad de que el sistema social instalado pueda afrontar las tensiones que emanan de los intereses a corto plazo del capital internacional, y la necesidad de actuaciones a largo plazo impuesta o que intenta imponer una población cuyo grado de inserción en el propio sistema sólo se puede medir en grados de oposición al mismo.

El estudio, por tanto, cobra nuevas perspectivas enfocado así y olvidando el juego de conceptos que, surgidos de otra situación como fuente de conocimiento, no tienen la importancia explicativa que se les concede. La construcción de una metodología conveniente a la situación latinoamericana, en la que la oposición al sistema proviene de las masas que en Europa ocupan, muchas veces, una situación cercana al Lumpen, por su menor capacidad de ac-

ción y su constante subordinación a las clases dirigentes. ■ J. M. A.

TEATRO

«Arniches Super-estar», una experiencia múltiple

Dieciséis actores jóvenes, procedentes de nuestras mejores compañías profesionales, vinculados a destacados estrenos y montajes del teatro español de nuestros días —«Sócrates», «Yerma», «Lisístrata»...—, están en el escenario del Goya, cantando, bailando, trabajando y divirtiéndose. Ensayan «Arniches super-estar» —título irónicamente robado al archifamoso y aquí prohibido «Jesuschrist Superstar»— y preparan no sólo el estreno de un espectáculo crítico, inteligente y lleno de humor, sino también el de una experiencia prácticamente insólita en la escena española.

(Cierta que en tiempos antiguos la cooperativa fue la organización tradicional de las compañías para dividirse los ingresos. Cierta que la cooperativa es el patrón de nuestros actuales grupos independientes profesionalizados. Cierta que hay más de un intento reciente —por ejemplo, «Lisístrata»— de llegar a esa fórmula. Pero la verdad es que en los tiempos que corren no se había visto a una serie de actores bien colocados en el «escalafón profesional», con buenos salarios la mayoría, abandonar «lo seguro» para firmar una cooperativa y convertirse, dentro de lo que cabe, en empresarios de sí mismos.

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 comiché 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. Marginando 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, reflejados 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-