



## IV CURSILLO TETRACERO

Se ha celebrado recientemente, en Madrid, el IV CURSILLO TETRACERO DE CALCULO DE ESTRUCTURAS DE HORMIGON ARMADO, dentro de un ambicioso programa de especialización que abarca todos los estamentos profesionales relacionados con este importante aspecto técnico de la construcción. En esta ocasión han asistido arquitectos procedentes de distintos puntos de nuestra geografía, que durante quince días han seguido con enorme interés todas las sesiones teóricas, prácticas y experimentales, a través de las cuales se han tratado los temas relacionados con el cálculo, según los más recientes métodos de acuerdo con la Norma EH-73, siendo de destacar el esfuerzo de estos profesionales por actualizar su formación. La resonancia que estos Cursos tiene en los medios técnicos pone de manifiesto el alto interés de los mismos. TETRACERO, S. A., ha confiado, una vez más, al Instituto Técnico de Materiales y Construcciones (INTEMAC) las funciones didácticas de este IV Cursillo. (Foto: DIEGO MARTIN.)

interrumpido. Apareció un nuevo personaje, delgado, sin maquillar, con aire de estar fuera de la comedia. Más o menos, dijo: «Señoras y señores: la representación se suspende por orden gubernativa». Sorpresa en el público. No es la primera suspensión, pero siempre se han hecho previamente, sin formularse ante una sala llena, después de comenzada la sesión y en términos tan inevitablemente dramáticos. El personaje se retira y el público pasa de la perplejidad a la indignación y a las preguntas. Todo el mundo quiere saber lo que realmente sucede, la explicación de la aparente incoherencia. Van saliendo los actores, todos maquillados de colores, tristes, con la más orgánica —«vivir su parte», que dijo el clásico— y expresiva de las decepciones. «No sabemos nada. Esta tarde, a las siete, hemos hecho el ensayo para los censores y nos han dicho que podíamos hacer la obra». El público sigue sin entender lo que pasa. Hasta que un señor, desde el primer piso, se dirige a la sala en estos términos: «Lo que ha sucedido, simplemente, es que la compañía no ha solicitado el permiso gubernativo que hace falta en todo el mundo para hacer teatro». Ahora entra en acción una muchacha, muy pálida, nerviosa, sin maquillar, aunque evidentemente pertenece al grupo Goliardos. Desde el centro del escenario reclama: «¡Que venga X. X., que está en la sala! ¡Que suba, por favor!». Y X. X. aparece y sube.

Mientras, en el teatro, para aligerar la atmósfera, han puesto una suave música de fondo, como pidiéndonos «que nos vayamos con la música a otra parte». Pero la invitación no sólo no es aceptada, sino que los espectadores solicitan que cese esa música de fondo tan decididamente opuesta al clima de la sesión. Se hace el silencio musical y el nuevo personaje, tenso, midiendo las palabras, dice en su parlamento: «Soy el encargado de obtener los permisos y hacer los trámites que

corresponden a Los Goliardos. Esta mañana, las autoridades me aseguraron que todo estaba en orden, aunque, como ocurre otras veces, me darían el permiso por escrito más tarde. Es una cuestión burocrática, porque el permiso verbal de la autoridad gubernativa lo teníamos».

La gente va saliendo lentamente. Unos pasan antes por los camerinos para dar el pésame a los actores. Otros disuelven sus corrillos en la puerta del teatro, bajo el cartel, que, premonitoriamente, afirma: «Dura lex, sed lex». Otros deciden ir a tomar unas copas para hablar de la velada goliarda... ■ JOSE MONLEON.

«Historia de Juan de Buenalma», se estrenó por fin normalmente el domingo 22 de diciembre.

### Los cinco años del Capsa

En un reciente comentario, aludíamos al espíritu censor que domina entre los elementos que conforman nuestra actual estructura teatral. Ciertamente, a muchos se les oye hablar de libertad, pero es más la libertad para echar una cana al aire que para ordenar a su amparo un nuevo tipo de relación social. En el «mundo del espectáculo», la libertad posee, a veces, incluso un molesto aroma mercantil. El empresario de teatro o el productor de cine piensan que un poco más de libertad les permitiría presentar historias de mayor interés para el público, pero sin plantearse cuál sería el teatro o el cine, e incluso su papel de empresarios o productores, en una sociedad que fuera realmente más libre. La libertad tiene para muchos de nosotros la triste imagen de una semana en París, con todo incluido, para volver luego al redil.

Escribo todo esto a cuenta de los últimos cinco años del teatro Capsa, de Barcelona, en cuyo plazo Pablo Garsaball, en su papel de excepción que confirma la regla, se ha esforzado por hacer de la libertad

un acto responsable y cotidiano.

La hazaña empezó en noviembre del sesenta y nueve, con «El adefesio», de Alberti. Aunque sea un poco largo, por esclarecedor y como un homenaje al Capsa, quiero anotar todos los títulos ofrecidos desde entonces: «El adefesio», de Alberti; «Guadaña al resucitado», de Ramón Gil Novales; «El Joc», de Els Joglars; «La noche de los asesinos», de José Triana; «Caviar o llientes», de Scarnacci y Tarabussi; «Cambrera nova» y «Allo que tal vegada s'esdevingue», de Joan Oliver; «El knock», de Ann Jellicoe; «El cepillo de dientes», de Jorge Díaz; «Noies perdues en el paradís», de Antoni Ribas; «El Retaule del flautista», de Jordi Teixidor; «Cruel ubris», de Els Joglars; «Informe para una academia», de Franz Kafka; «El pupilo quiere ser tutor», de Peter Handke; «Una guerra en cada esquina», de Luis Matilla; «Facem comedia», de Alexandre Ballester; «Quejío», del grupo La Cuadra; «Tiempo de 98», de Juan Antonio Castro; «Mary d'ous», de Els Joglars; «Pell de brau», de Salvador Espriu; «Es quan dormo que hi veig clar», de J. V. Foix; «La cuina», de Wesker; «Berenaveu a les fosques», de J. Maria Benet; «Cuento para la hora de acostarse», de O'Casey; «El neófito», de Alfonso Jiménez; «Gaspar», de Peter Handke; «Los viejos no deben enamorarse», de Castelao; «La boda de los pequeños burgueses», de Brecht; «El gran soñador», mimo; «Víctimas do devers», de Ionesco; «Les noces del launer», de Synge; «La murga», de Alfonso Jiménez y Paco Díaz, y «Terror y miseria del III Reich», de Brecht, que está ahora en cartel.

He querido citar todos los títulos —además, están los recitales— para dejar claro que no se trata de ninguna improvisación. Unas cosas han sido, como es lógico, mejores que otras. Pero es evidente que no ha mediado ningún oportunismo, ningún reparto de velas para Dios y el diablo, ninguna política empresarial jugando a favor

de eventuales corrientes favorables. Pau Garsaball tiene una idea del teatro que intenta expresar la vida de nuestros días —si es la española, mejor— y ha ido a buscarlo por todas partes, renunciando, siempre que ha sido necesario, a su nada desdénable trabajo de actor. Autores nuevos, grupos independientes, compañías empeñadas en salir de la rutina, en lengua catalana o castellana, de cualquier lugar de España, para cuantos han intentado formular un teatro crítico, un teatro vivo y antirrutinario, en términos de producción soportales por el Capsa, el local ha estado abierto.

Hoy, cinco años después del estreno de «El adefesio», hablar del «público de Capsa» no es hablar del público teatral español. Cuando las gentes nos dicen que en Barcelona va muy poca gente al teatro, que aquello es un desastre, al citar el Capsa casi siempre añaden: «es un fenómeno especial». De acuerdo, lo es. No sólo en Barcelona, sino en el cuadro de todo el teatro español. El Capsa ha sido el ejemplo de un teatro en donde la idea de negocio nunca ha estado por encima de la idea de teatro. Garsaball ha tenido que luchar económicamente para subsistir como empresario; pero lo que cuenta hoy, definitivamente, no es la historia de sus éxitos, sino esa historia del teatro responsable, castellano y catalán, que él ha querido reafirmar desde su sala. A Garsaball y al Capsa, pues, nuestro homenaje. ■ JOSE MONLEON.

### CINE

#### Polanski y la moda «retro»

Por encima del terror o la crueldad, la constante en el cine del polaco Roman Polanski es



Roman Polanski (a la derecha), con Jack Nicholson y John Huston, durante el rodaje de «Chinatown» (1974).

el pesimismo. En sus películas, de temática variada, acaba expresándose siempre un escepticismo vital, que, en ocasiones, tendrá carácter de tragedia irreversible (de acuerdo a una supuesta condición humana, incapacitada de desarrollar una vida en pacífica convivencia), y, en otras, de crítica social, en cuanto que la dificultad para realizar esa convivencia no depende ya de la «cualidad» del hombre como de la organización social que unos cuantos inventaron en su beneficio.

En esta segunda constante podría inscribirse su «Chinatown», que, además de ajustarse a la tradicional poética polanskiana, respeta al tiempo los «tics» de la moda «retro» y su correspondiente servicio al mercado más inmediato. El respeto de Polanski por esta necesidad comercial le hace, sin embargo, ir más allá, y aun cuando esta nueva meta sea también consecuencia de las imposiciones de producción, lo cierto es que en ella se vuelven a encontrar sus obsesiones más tradicionales. El «retro» de Polanski es el de recrear el cine dentro del cine (en un aspecto formal, se entiende) y actualizar los elementos más valiosos del «thriller» americano, con su agresiva denuncia de los mecanismos sociales que conformaron la sociedad estadounidense de los años treinta. Desde las vinculaciones evidentes que existen entre la le-

gendaria figura de Humphrey Bogart y el personaje que interpreta Jack Nicholson hasta la intervención del propio John Huston (autor, entre otras, de «El halcón maltés» o «Cayo Largo»), Roman Polanski ha querido hacer una película «al estilo» del cine negro. Pero esa imitación, que si no sorprende en un cineasta como Peter Bogdanovich, sí puede hacerlo en un polaco, como es el autor de «El cuchillo en el agua», no se limita, naturalmente, a la reproducción mimética de la ambientación o los «tics» que hicieran famoso al género. Para Polanski, una profundización del mismo puede conducirlo, aún hoy, a un desvelamiento de la miseria de unas estructuras sociales que, aparentemente, no ofrecerán más problemas que el de un marido engañando a su esposa (o viceversa), pero que, profundizando, revelarán las más retorcidas incógnitas y las más sorprendentes relaciones. En definitiva, que cualquier elemento, por pueril que parezca a primera vista, puede acercarnos a un conocimiento pleno —si se profundiza medianamente— de cómo en nuestra sociedad el poder se reparte entre unas cuantas manos, y cómo éstas se disponen a defenderlo por no importa qué medios.

En este sentido, «Chinatown» podría ser una novela de Raymond Chandler o Dashiell Hammett (salvando incluso las diferencias existen-

tes entre los dos novelistas), pero que tiene como punto en común finalmente el de jugar a la intriga policiaca como medio de obtener la atención del espectador, pero, al tiempo, de servirle el desvelamiento de los engranajes que justifican «el terror» de la historia.

Este «terror» o esta tensión dramática formará parte de los trucos propios del género, de esos mecanismos destinados a ocultar al espectador determinados datos, que le obliguen a interesarse por el enredo; la utilización apropiada de esos trucos (que forman, por así decirlo, la miseria y la grandeza del género), posibilitarán la mejor profundización de la historia narrada, y con ello, de los engranajes a los que se remite. Y en la aceptación de esa estructura truculenta estribará la posterior aceptación o rechazo de la obra total. En el caso de «Chinatown», donde las referencias a una forma de lenguaje (el «thriller» de los años treinta), impiden engaños más sutiles o el tácito consentimiento de que esos «trucos» tienen un sentido, la inteligente manipulación de Polanski convierte a la película en uno de los clásicos del género, y, al tiempo, en una constatación de que cuanto se quería denunciar en aquellos años puede aún hoy seguir vigente. A pesar de que la envoltura formal corresponda a una moda. ■ DIEGO GALAN.

«Los nuevos españoles»

Desde que se estrenara «Españolas en París», los debates en torno a la teórica «tercera vía» del cine español adquirieron mayor beligerancia. Que con «Vida conyugal sana», también de Roberto Bodegas, llegaron, como posiblemente recuerde el lector de TRIUNFO, a extremos un tanto violentos. Para algunos, la aportación de Bodegas a un posible cine español que se acercara a algunos de los problemas nacionales desde la óptica del llamado cine popular o «comercial», es no sólo una pretensión digna e interesante, sino que en sus dos películas había llegado, a pesar de limitaciones o errores concretos, a metas que, en el panorama general de nuestro cine, no podían marginarse.

Para otros, en cambio, esta «tercera vía» no era sino la continuación del cine tradicional destinado al consumo inmediato; las «intenciones» de querer tratar seriamente alguna cuestión nacional de interés se diluían, según estos juicios, en la sumisión a un lenguaje y a unas trampas dramáticas que nunca podían permitir la menor profundización. De cara a esta postura crítica, la única posibilidad de acercar el cine a la realidad española consiste en romper radicalmente el lenguaje al uso.

Con el reciente estreno de la última película de Roberto Bodegas, «Los nuevos españoles», es posible que se recrudezca la polémica. Para los que hasta ahora pensábamos que el trabajo de Bodegas tenía que ser tenido en cuenta, esta película no hace sino reforzar nuestra opinión; incluso podíamos llegar más lejos: «Los nuevos españoles», depurada, en comparación con las otras dos películas anteriores, de una mayor cantidad de servilismos dramáticos, está ya a un paso de sintetizar plenamente las características didácticas inherentes a este cine con la dignidad de un espectáculo que

no engañe al espectador.

La «temática» de Roberto Bodegas se desprende de su observación objetiva del entorno. En su caso, se prescinde de la motivación personal del «autor» para abarcar, dentro del juego dialéctico del posibilismo, una meditación clarificadora de algunas de las cosas que nos ocurren. Comparaciones aparte, pienso que no otra cosa hacía Berlanga en sus primeras etapas.

¿Quiénes son los «nuevos españoles»? Ya el título, utilizado de un famoso «spot» publicitario, puede orientarnos: se trata del engendro forzado por la tecnocracia, por la necesidad comercial de adaptarse a una imagen «moderna» del ejecutivo, por la resultante de una sociedad embarcada en la creación de productos de consumo y en la necesidad imperiosa de poseer esos productos. El «nuevo español» es aquel que se alinea en una tipificación uniforme de seres destinados a alimentar ese juego social, con independencia de cualquier pensamiento propio. El monstruo de una sociedad neocapitalista considera a cada individuo como elemento de consumo; su vida no tendrá más sentido que el de alimentar esa estructura.

Ciertamente que Bodegas no reflexiona en profundidad sobre las

razones de esa situación, y que su película no es un análisis complejo de esa estructura social. Pero, aunque no citado meticulosamente, está sobrentendido en el juego dramático que nos propone. La «carretera» de los cinco protagonistas de la película (exagerados previamente en su naturaleza «subdesarrollada») puede servir de estímulo a la reflexión posterior por parte del espectador. Si bien estos cinco personajes no se plantean nunca las relaciones de clase con quienes les fuerzan a la integración de una nueva personalidad, la habilidad del realizador —en su juego de crónica objetiva de los hechos— abre el campo a nuevas aportaciones, y lo que es más importante, lo abre en terrenos hasta ahora ignorados por nuestro cine.

En definitiva, se entiende rápidamente que las ambiciones de Bodegas se limitan a hacer películas que en un momento dado tengan su eficacia. Queda ausente de su postura la necesidad de creer que, con el transcurso del tiempo, su trabajo va a tener un valor diferente. Aquí y ahora, en la medida de lo posible, y utilizando los medios más directos. Lo que, insistimos una vez más, cuando se realiza con la perspicacia de «Los nuevos españoles» es algo a tener muy en cuenta.

■ DIEGO GALAN.



José Sacristán y María Luisa Sanjosé en un momento de «Los nuevos españoles».