

La obra va a presentarla La Cazucla en otros pueblos de la provincia. Lo que supone que las cosas no se quedarán simplemente en la representación pública y un tanto solemne de la que fuimos testigos. Lo que supone, en fin, que el Premio Ciudad de Alcoy pudo cumplir esta vez sus modestas pero positivas ambiciones. ¿Ocurrirá otro tanto con *Compañero presidente, compañero?* ¿O se repetirá lo que pasó con *Las plancha-*

das, de Martínez Mediero? ■ JOSE MONLEON.

Teatro en la Universidad

Más de una vez hemos hablado en TRIUNFO sobre la necesidad de que nuestros centros universitarios se planteen el estudio del teatro como expresión específica y distinta de la literatura. Más de una vez hemos considerado la importancia de una serie de valores poéti-

cos y sociológicos del teatro que no están en la palabra. A menudo, nos hemos referido a los actores, directores, escenógrafos y públicos como componentes asimismos fundamentales del hecho dramático, y, sin embargo, generalmente olvidados en la contemplación puramente literaria del teatro.

Quiero dar aquí cuenta de tres cursos teatrales de los que tengo noticia directa. Es seguro que algo semejante se estará haciendo en

otras Universidades españolas, pero voy a referirme exclusivamente a las de Alicante, Granada y Salamanca, cuyas actividades en este campo conozco y merecen un comentario.

El Aula Juan del Enzina, que dirige Martín Recuerda, es la más constante y antigua —al menos entre las tres que ahora comento— docencia teatral española. Además de una serie de representaciones —entre las que figura una trivializadora versión de esa amarga propuesta

de Martínez Mediero que se llama *El bebé furioso*—, a estas alturas el Aula Juan del Enzina ha desarrollado ya un cursillo a cargo de José Estruch, mientras, paralelamente, se ensaya un texto de José María Rodríguez Méndez.

En el CEU de Alicante, el departamento teatral, confiado a Antonio González —que es también el director de un interesante grupo de teatro independiente de Elche—, ha puesto en marcha un curso compuesto de tres seminarios, a cargo, entre otros, de Antonio Malonda y Francisco Nieva. El trabajo de Antonio González —que da clases regulares sobre el hecho teatral y prepara con los alumnos el montaje de una obra— nos parece lleno de sentido, no ya a nivel de Universidad, sino como aportación a una ciudad que necesita canalizar y vertebrar su hoy dispersa y esporádica actividad teatral.

En cuanto al Gabinete Teatral de Granada, tras la representación protogal de *La Reina castiza*, de Valle, por el TU de Murcia, inició su segundo curso con una semana dedicada al estudio del pasado y el presente del teatro de la ciudad. Profesores, poetas, periodistas, directores de grupos independientes, todos ellos arraigados en la vida cultural granadina, expusieron diariamente sus puntos de vista y los debatieron con el auditorio. Un seminario teórico paralelo sobre el tema «El teatro en la sociedad contemporánea» y varias representaciones de los grupos granadinos completaron el arranque de un curso que prosigue ahora con las sesiones prácticas de José Estruch, recién llegado de Salamanca.

Importa destacar el valor de éstas y las iniciativas afines. Tradicionalmente, la Universi-

dad española ha sido reacia a contemplar el hecho teatral. En las cátedras de Literatura se estudiaban los autores, pero, paradójicamente, era la presión de los estudiantes y muy rara vez el estímulo de las autoridades académicas lo que permitía la existencia de representaciones universitarias. Representaciones más beneficiadas de una despectiva tolerancia que de una recta valoración del teatro en la historia de la cultura y como manifestación y formación del universitario.

Es seguro que ahora mismo hay personas en Salamanca, en Granada y en Alicante que no entienden del todo esta inclusión del teatro dentro de las tareas pedagógicas de sus correspondientes centros universitarios. Por eso precisamente consideramos imprescindible subrayar su significativa importancia.

Más allá de que sean éstos o aquéllos los que han sido llamados, lo que cuenta ahora es que en esos tres centros universitarios existen unas autoridades académicas concretas dispuestas a asumir un compromiso pedagógico ante el teatro, ante quienes se interesan por él y, en definitiva, ante la ciudad.

A cada lugar le corresponde la crítica que encauce y mejore las actividades en curso. Aquí sólo debemos señalar ahora que tales actividades existen. ■ JOSE MONLEON.

Carnets sindicales

Ante los alarmantes rumores que circulan en los medios teatrales acerca de la propuesta de un grupo de vocales de la Sección Social del Sindicato Provincial del Espectáculo de Madrid, que al parecer pretenden efectuar una revisión de los carnets sindicales actualmente expedidos, de la que resultaría la privación del mismo para aquellos profesionales que no justificasen un elevado número de representaciones anuales, los abajo firmantes, grupos de teatro legalmente constituidos, cuya característica principal es el trabajo en cooperativa, nos dirigimos a usted, rogándole que haga llegar a la llamada opinión pública, a través de las páginas de la digna publicación que usted dirige, las siguientes consideraciones:

1. Los Grupos de Teatro Independiente abajo firmantes estamos excluidos, como tales grupos, de las deliberaciones que en torno a esta cuestión se efectúan en el citado Sindicato.

2. Los profesionales de los Grupos de Teatro Independiente estamos excluidos, igualmente, de las deliberaciones, como individuos sindicados, dado que la propuesta ha partido directamente de la sección social, sin que hasta ahora se haya dado ningún tipo de información oficial al respecto por esa sección social.

3. Los Grupos de Teatro Independiente consideramos que esta medida, de aprobar-

se, perjudicaría notablemente a la mayoría de los sindicados, pero especialmente a los trabajadores de los Grupos de Teatro Independiente, viniendo a agravar una situación ya de hecho discriminatoria.

4. Los Grupos de Teatro Independiente queremos manifestar en estas páginas, ya que carecemos de otro medio de expresión, nuestro acuerdo con aquellos profesionales, y en especial de los vocales sindicales que han manifestado su opinión acerca de la conveniencia de que se convoque inmediatamente una Asamblea Sindical en torno a esta cuestión.

5. Los trabajadores de los Grupos de Teatro Independiente queremos hacer llegar nuestra queja por el poco interés que demuestra ese Sindicato a la hora de defender nuestros intereses profesionales, que teóricamente serían los suyos. Viniendo a sumarse ese desinterés al del resto de la Administración, de la que rara vez recibimos apoyo, a despecho de la importante labor cultural que venimos realizando, ampliamente reconocida por la crítica española e internacional, mientras diariamente vemos cómo es práctica habitual distraer fondos para subvencionar empresas privadas, claramente de tipo comercial, que sólo persiguen un afán de lucro.

Queremos hacer constar el despropósito que supone que los trabajadores de los Grupos de Teatro Independiente, que

son quienes más se esfuerzan en llevar adelante la tan cacareada descentralización teatral, que son quienes exclusivamente trabajan para nuestros emigrantes y que son quienes, salvo rigurosas excepciones, asumen la representación del teatro español en cuantos festivales internacionales existen, sean precisamente los menos protegidos, llegando a dar el caso de actores a los que el Sindicato niega el carnet profesional después de años de trabajo.

6. Los Grupos de Teatro Independiente, por último, queremos pedir a los compañeros de la profesión que hoy trabajan en régimen de asalariados que apoyen y hagan suya nuestra reivindicación de que se nos conceda igualdad de oportunidades para la obtención del Carnet Sindical, teniendo en cuenta las peculiaridades de nuestra forma de trabajo y que la defiendan en la inminente Asamblea Sindical. ■ DITIRAMBO TEATRO ESTUDIO, ENSAYO UNO EN VENTA, TEATRO, CIZALLA, ESPERPENTO DE SEVILLA, TABANO, TEATRO LIBRE, PEQUEÑO ZOO, PEQUEÑO TEATRO DE VALENCIA, LA FARANDULA DE VICTORIA, ESPERPENTO T. J. DE VIGO, ROSALIA DE CASTRO, DE SANTIAGO, TEATRO LA CABA, TIEMPO, TEATRO LEBRIJANO, T.E.I. ZIASOS DE BARCELONA, TEATRO UNIVERSITARIO DE MURCIA, ESKANOBUNDE, CATERVA, BOJIGANGA, MEDIODIA.

MUSICA

Meditación en San Sebastián

Durante cinco días ha tenido lugar en San Sebastián el II Festival de Música de Vanguardia,

organizado por el Centro de Atracción y Turismo del Ayuntamiento y la Comisión de Música de Vanguardia de San Sebastián; patrocinado por la Caja de

Ahorros Provincial de Guipúzcoa, y siendo entidades colaboradoras la Casa de la Radio, Angel Iglesias, S. A.; Casa Bengoa, Conservatorio Municipal y Junta de

Cooperación Cultural de la Diputación. La dirección corrió a cargo de José Luis Isaca.

Los conciertos se celebraron en la capilla del Museo de San Tel-

mo. Los tres primeros, con grupos de instrumentistas de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, dirigidos por José María Franco Gil, incluían obras de Anna

Bofill, Carmelo Bernaola, Ramón Barce, Jesús Villa Rojo, Antón Larrauri, Francisco Escudero, Agustín Bertoméu, María Luisa Ozaita, Agustín González de Acilu, Antonio Agúndez, Luis de Pablo, José Ramón Encinar, Rafael Senosiain, Pablo Riviere, Claudio Prieto, Josep Cercós, Tomás Marco y Josep María Mestres Quadreny. En el cuarto concierto, por deficiencias técnicas, hubieron de suprimirse las obras de Cristóbal Halffter, Luis Callejo y Félix Ibarrodo; se oyeron sólo composiciones electrónicas de Teresa Rampazzi. En el quinto concierto, Pedro Espinosa tocó la obra completa para piano de Schönberg, Alban Berg y Anton Webern.

Además de los intérpretes ya mencionados, actuaron Esperanza Abad, Carmen Torrico, Luis Ochoa de Olza y José María Martín Porrás. Hubo también cinco conferencias, celebradas en la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa: «Lingüística aplicada a la música» (Agustín González de Acilu), «Computadoras» (Rafael Senosiain), «Música y sociología» (Tomás Marco), «Última producción» (Cristóbal Halffter) y «Significación de la obra de Schönberg» (Ramón Barce). Hubo igualmente una exposición de partituras españolas contemporáneas de la Editorial Alpuerto.

Con esto, el lector tiene los datos del programa. Es decir, todo, pero casi nada.

**SIMPOSIO:
HOTEL**

Lo que verdaderamente da al Festival de San Sebastián un colorido único es la asistencia de los compositores, que fue casi unánime. Dada la dificultad para que los integrantes de un grupo profesional cualquiera, repartidos por todas las provincias es-

pañolas, se encuentren reunidos en algún punto, las ocasiones, como ésta de San Sebastián, resultan desusadas y en cierta manera dramáticas. Pudo haberse aprovechado la circunstancia para celebrar algún tipo de asamblea o coloquio abierto en el que se discutieran algunos de los problemas que afectan a los músicos españoles. No se hizo así, pero el coloquio, latente y atomizado, hecho de corrillos y de comentarios, impregnó todo el festival. Por las mañanas, conforme los compositores —unos, madrugadores y otros, no— iban recalando en el vestíbulo del modernista y melancólico hotel Biarritz y reuniéndose poco a poco en pequeños grupos, podía uno muy bien preguntarse: ¿Formamos los compositores verdaderamente un sector profesional? ¿O tendrá razón Manuel Valls, cuando nos niega, desde el punto de vista social, una auténtica profesionalidad a los compositores españoles? ¿Nos sentimos miembros de una comunidad, o más bien somos todos francotiradores o miembros de pequeños clanes y cacicatos?

Distingamos bien: no hablo ahora de relaciones personales, de amistades o enemistades, de coincidencias o discrepancias estéticas, intelectuales o políticas —que aproximadamente serán similares en cualquier parte en que habite la especie llamada humana—; me refiero a la falta, evidente, de una base común de entendimiento —o aunque sea de desentendimiento— que sólo puede proporcionarla el contexto social a través de los cauces que tan trabajosa pero progresivamente ha ido elaborando el pensamiento europeo. Por lo que puede observarse en ese simposio permanente que es el contacto diario, el

Flamenco

**JOSE MENESE,
EN EL OLYMPIA**

PARIS.—Dice Maurice Ohana que el flamenco es el medio de comunicación que tenía el hombre cuando no conocía el uso de la palabra. "El cante de Menese es —oí comentar a una espectadora, después de su recital en el Olympia—, el grito del hombre al salir de las entrañas de la tierra". Esta definición me parece más adecuada para el Menese que oímos el domingo pasado en París por segunda vez —la primera fue hace cuatro años, en el Festival de la Canción Ibérica—.

Un tanto inhibido al principio por encontrarse en una sala tan insólita para un cantaor, Menese se fue afianzando poco a poco, transformando el Olympia de Johnny Hallyday y de Sylvie Vartan en un inmenso tablado flamenco, culminando en una de las mejores actuaciones que se le recuerdan. Y ya, saliéndome de la reseña, diré que conviene juzgar a Menese por sus cualidades intrínsecas y se deben abandonar las manipulaciones abusivas, fuente de subidos ensalzamientos y de irrazonables desprecios. Menese es el resultado de la unión de una voz superdotada con su tierra, del estudio, de la seriedad y de la conciencia: todo ello ha hecho de él uno de los grandes cantaores de la historia del flamenco.

El cante jondo ha sido desde siempre la expresión fatalista del dolor de un pueblo sometido; lo que hubiera podido tener de rebelión se desvanece en abstracciones desgarradas y resignadas de la angustia humana, de la conciencia dolorosa de los grandes problemas de la existencia —muerte, destino, amor—, o de la tradición judeocristiana —pecado, condena, salvación—.

En cambio, Menese, en lugar de esto y de evocar las idas y venidas de Rebeco a la Sinagoga —allá por el siglo XVI—, prefiere plantear los problemas concretos de un hombre concreto, él:

«Mi padre y mi hermano Diego,
zapateros como yo.
En casa de zapateros,
descalcitos andamos tós».

Menese habla de su vida. Nacido en Puebla de Cazalla, en una familia de nueve hermanos, conoce el fondo de la pobreza y ejerce toda clase de oficios, al azar de la demanda: albañil, zapatero, trabajos del campo, alfarero; por las noches, los trabajadores cantan en las tabernas, y allí el flamenco no es evasivo, sino la expresión popular de una realidad social.

Aprende la técnica del flamenco, que hasta entonces había practicado de forma intuitiva, y adquiere el dominio de las glosolalias, del vibrato y de los melismas, elementos tan naturales para los gitanos, pero ajenos al mundo de los payos.

Todo lo antedicho, unido a una enorme capacidad de transmisión, hace que la intelectualidad reclame a Menese. Se convierte en un cantante de universitarios, ocupando un lugar en sus veladas y en sus discotecas, al lado de Joan Baez, de los Rolling Stones o de Myriam Makeba. No es la primera vez que ocurre este fenómeno de manipulación (utilizando el término en su acepción científica, psicoanalítica):

Jose Menese

RCA



THEATRE DE
L'OLYMPIA

24 Novembre à 18 heures

los surrealistas (Robert Desnos) se habían traído de Cuba a Alejo Carpentier, en 1928, "como a una especie de salvaje del Nuevo Mundo", y Simone de Beauvoir encontró a su "petit arabe" inconformista en la persona de Mouloudji. Pero ambos, al cabo, siguieron su camino, desembrazándose de tutelas paternalistas.

A Menese, en cambio, se le sigue exigiendo una "fidelidad" a esta imagen que se le ha creado por un proceso de traslado de responsabilidades, considerando como una "traición" cualquier desviación de esa línea. Se le reprocha su "integración" y se le criticará esta presentación en el "templo de la canción burguesa", el Olympia. Los que le han ensalzado y, finalmente, metido en el engranaje del mundo del espectáculo —que le trajo a París— le llegan a acusar —¡colmo de los colmos!— de "intelectualismo".

—¿Intelectuá yo? ¡Zú!... ¡Pero qué dise!... Y Menese sigue cantando lo que siente y lo que le gusta. ■ RAMON CHAO.



Compositores en San Sebastián. Izquierda a derecha: J. L. Isasa, Josep Cercós, Anna Bofill, Mestres Quadreny, Jesús Villa Rojo, Antonio Agúndez y Ramón Barce.

sentimiento social de «clase» (profesional) en activo es en general muy débil en los compositores españoles. Naturalmente, cada compositor tiene su tarea particular, que es escribir música, y en ese terreno coincide o puede coincidir en preocupaciones con sus colegas, pero no tiene una **tarea común**. Es sobrecogedor notar cómo una hábil (y al mismo tiempo férrea) manipulación desde arriba de ventajas y obstáculos puede disgregar por entero a un grupo profesional y mantenerlo en una situación psicológica correspondiente a ciento cincuenta años atrás.

**Simposio:
Aire Libre**

Porque el compositor español —que no es romántico, que no puede ya serlo aunque quiera— se encuentra, desde el punto de vista de su inserción profesional en la sociedad, aproximadamente como el compositor romántico. La evolución ha sido mínima, lo cual, desde luego, tampoco dice mucho en favor de la conciencia social de los compositores mismos. Que últimamente parezca notarse un cierto movimiento de demanda musical en el público, con la consiguiente (y

por ahora insignificante) compensación económica, o, dicho de otra manera, que empiece a existir en España una ligera comercialización de la creación musical —comercialización que vemos como salvadora, pero que tiene evidentes connotaciones negativas, como ha señalado en varias ocasiones Miguel Angel Coria—, no es algo que cambie radicalmente las cosas. Pues, en primer lugar, dicha comercialización, en las circunstancias actuales, está fuertemente mediatizada por las mismas fuerzas manipulaciones, y sólo son su beneplácito puede ser auténticamente rentable. Y en segundo lugar, la hipotética liberación económica del compositor no supondría en absoluto el nacimiento de una conciencia de clase profesional bien insertada en su país y con una tarea común que cumplir. Significaría sólo, en el mejor de los casos, simplemente una vida más cómoda, y en el peor, un narcótico agradable que convertiría a los beneficiarios en enemigos de toda acción común.

San Sebastián es buen lugar para meditar. Lo mismo los días de vendaval y lluvia que los días claros y luminosos que tuvimos en Urgull e Igueldo. O las noches húmedas y plácidas,

con fantasmales pajaritos que cantan a las tres de la madrugada desde un despeluchado tamarindo. Todo ello es manantial de energía y, por consiguiente, fuente de un optimismo seguramente injustificado; pero quiero hacer desde estas páginas un llamamiento a todos los colegas compositores para que mediten sobre este problema, que no es un problema abstracto ni teórico, sino realísimo y candente. No podemos dejar que la nave corra sin rumbo y a merced del viento. Porque en esa nave vamos nosotros. ■ **RAMÓN BARCE.**



La dimisión de un crítico

Desde hace bastantes años, en las páginas de «Fotogramas» han venido recogiendo las colaboraciones de Mister Belvedere, uno de los primeros seudónimos de la crítica cinematográfica española (de un seudónimo que se explicaba a sí mismo en

la medida en que el interés de las aseveraciones que firmaba no debían respaldarse en figura conocida alguna, sino que, con su aire de misterio, obligaba a enfrentarse directamente a ellas; en este sentido, el seudónimo de Mister Belvedere poco ha tenido que ver con la necesidad de ocultar los auténticos nombres de los responsables de otros más recientes, que han encontrado en el anonimato la forma de no caer en las contradicciones que, cómodamente, reprochan ahora a los demás).

A través de sus colaboraciones —fundamentalmente su famoso «Consultorio», Mister Belvedere ha venido facilitando una útil información sobre la situación de muchas películas y distribuidoras, ha venido rellenando huecos, aclarando datos, ofreciendo noticias... Y al tiempo, ha ido dando publicidad a todo un complejo cinefilo que encontraba en sus páginas una posibilidad de expresión indiscriminada.

En su trabajo, Mister Belvedere había creado ese tan difícil como admirable lenguaje popular, que le permitía comunicarse limpiamente con cualquier tipo de lector, al que, por otra parte, abría semanalmente sus páginas para que se expresara directamente. Una de las formas con las que lograba esa comunicación surgía de su imperiosa necesidad de no callar datos, nombres o circunstancias que aclararan problemas referidos a censuras, distribuidoras o películas, elemento este que, de alguna forma, hacía insustituible su sección. Su protesta continuada era, si se quiere, la del sentido común, no la determinada por ningún tipo de compromiso. Pero ese sentido común «liberal», en ocasiones, totalmente necesario: desde las páginas que Mister

Belvedere escribía, donde se daban cita un sinnúmero de lectores cuyo primer contacto de unión no es más que el de una frenética —y, en momentos, enfermiza— afición al cine, ese «sentido común» era la puerta franca que daba acceso a los problemas y condicionamientos del cine como medio de expresión, que en otro lugar y circunstancia, esos lectores podían profundizar.

Ahora, Mister Belvedere ha renunciado a su trabajo. Al comentar las listas de distribución españolas para el próximo año, descubrió que los mismos términos, los mismos argumentos de ocasiones anteriores, podían valer para este año; que, en definitiva, los comentarios sobre el cine español (del que finalmente estamos siempre hablando todos) debían ser, desde su óptica, continuamente los mismos, de la misma elementalidad; exigir un respeto por el ciudadano que se acerca al cine. Respeto que no le prestan ni la censura, ni los comerciantes, ni las leyes de protección... Y Belvedere, cansado de dar vueltas a los mismos términos y, en su opinión, al mismo público, ha tirado la toalla.

Ricardo Muñoz Suay comentaba desde las mismas páginas de «Fotogramas» cómo la dimisión del crítico le parecía de alguna forma ingenua, ya que «al cine hay que acercarse no aislándose del contexto histórico-social que lo entorna». «¿Es que creía Mister Belvedere —se pregunta Muñoz Suay— que el cine y todo lo que baila a su alrededor, podía desgajarse de las otras manifestaciones, actividades y características celtibéricas?».

El cine no es un fenómeno aislado, sino que comunica con una situación general, de la que es un síntoma. Entendido así, la labor crí-

tica de Mister Belvedere no debía ni podía interrumpirse, sino que debía luchar por profundizar y canalizar más su eficacia crítica. Desde su postura, desde sus planteamientos de trabajo, desde su capacidad de denuncia, era necesaria una reforma, no un abandono...

Pero así ha sido. Y recogemos aquí el pesimismo extremo que le anula ahora su posibilidad de comunicación, con la triple intención de intentar su regreso, de homenajearle por su labor crítica y de reflexionar, junto a los juicios de Ricardo Muñoz Suay, sobre las razones y utilidad de esa renuncia. ■ **DIEGO GALAN.**

La Corrupción del Poder

La reflexión sobre el poder que sustenta casi toda la filmografía de Francesco Rosi halla un nuevo exponente en «Lucky Luciano» (1973). A partir esta vez de la figura del jefe mafioso, el cineasta italiano elabora otra de sus encuestas filmicas, intentando poner en evidencia las ligaduras —sutiles o descaradas— que unen el poder establecido con aquellos que actúan en la sombra, protegidos por él y a su servicio. Rosi muestra las complejas interrelaciones de corrupción sin guardar un orden cronológico, sino en virtud de un montaje de causa-efecto al que hace coherente su común enfoque ideológico. Son como las piezas de un «puzzle» real que el director ordena en un sentido determinado, pero no unívoco, dejando que sea el espectador quien saque las conclusiones pertinentes. Por medio de recursos de índole periodística (entrevistas, interrogatorios, transcripción de sesiones de comités, subtítulos informativos), va haciendo que la reali-