

el teatro, pero en la práctica lo dejaron morir.

El conjunto de ideas emitida por el señor De la Hera está siendo tema de la profesión teatral desde hace decenios: la reducción de impuestos, el Reglamento de Policía de Espectáculos —que da al Ministerio del Interior unas atribuciones que no le correspondían existiendo un Ministerio de Cultura: la Ley es de 1935, y todo ha cambiado desde entonces—, el Estatuto del Actor, la Ley del Teatro (la más vieja de todas las aspiraciones). La protección al teatro independiente, la promoción al teatro en provincias y regiones. Y las normas para la concesión de subvenciones, para que se sepa por qué se dan, y por qué se niegan.

A lo largo de los siglos el teatro ha tenido que protegerse del Estado. La ingente legislación y ordenanzas teatrales del mundo entero, y muy especialmente en España, han tendido siempre a una restricción de las libertades del arte teatral: el poder ha tenido a raya al teatro, el teatro ha tratado de penetrar, de burlar, de soslayar el poder. No hay ninguna razón para creer que todo ha cambiado. Los actuales gobernantes y la proyección de esos gobernantes sobre el teatro tiene simplemente otro módulo de restricciones: tiende a comprar, en lugar de prohibir. La equivalencia es la misma. Por el camino de la protección, la profesión teatral hace disminuir la importancia del público, y atenúa lo que debe ser no solamente la base de su economía, sino la de su existencia. Los requerimientos de "dignidad" suponen muchas veces una obligación de encarecimiento; la protección a los clásicos, un apartamiento del público; la mayor subvención a los autores muertos que a los vivos, una falta de renovación, una censura a la actualidad.

La profesión teatral debe meditar mucho en esta situación. La crisis es tan profunda que apenas permite meditar mucho: se trata de sobrevivir. Pero esta supervivencia está comprometiendo seriamente al teatro; ahora y en el futuro.

Es una ingenuidad pensar en la socialización, en la nacionalización del teatro como solución cuando el Gobierno

que lo absorbe no es socialista; cuando el Ayuntamiento lo es, tampoco sabe municipalizar. Cuando el régimen determinado hace depender el teatro de sus premisas, lo está controlando, lo está dirigiendo. Hacia sus propios fines. Mírese, si no, lo que está pasando con la televisión, lo que está sucediendo con la prensa que depende del Estado. Lo que va a pasar o está pasando ya con el cine.

Lo que puede hoy pedir la



FRANCISCO NIEVA

HUBO un tiempo en que a uno le reprocharon, incultos profesores, de ser más surrealista que político, de dedicarse más al arte y las formas que a consolar viudas, huérfanos y doncellas. Porque parece ser que, a la postre, hay pocas gentes dotadas para percibir el reflejo de la realidad en el arte, como si el arte fuera ciego y no ellos. Y uno no se arrepiente de haber creído firmemente en que el "obrero especializado en arte" trabaja en "otra fábrica", milita en otras filas y es miembro de otros sindicatos.

Tal como va la política y la sociedad en la España de hoy, esa fábrica está en quiebra. Un Centro Dramático Nacional se pone en marcha en 1978 y, en 1979, pocos meses después, presiones político sociales desbaratan su ritmo de producción porque los primeros productos no salen a la medida "del país". Las razones de cada cual para decir por qué el producto les viene ancho o estrecho —siempre válidas, en principio— es cosa que no se debiera examinar por arriesgado e inútil.

A la vista de los acontecimientos, pienso que enrolarse como artista en una fábrica de Estado —por lo menos en España y ahora— es fatal. Al arte no le van bien las dictaduras, pero las inestables democracias, y en países tan inexpertos en el asunto como el nuestro, lo pueden aniquilar.

profesión al nuevo director general de Teatro es que redacte Estatutos, Leyes Nacionales, o lo que quiera, que forme consejos o instituciones, de forma que lo que se garantice sea la libertad del acto teatral. No hemos visto estas palabras en las declaraciones de don Alberto de la Hera. Pueden estar, sin duda, en su mente. Los hechos que enuncia son positivos en principio: sólo lo serán en la realidad cuando conduzcan al

único fin posible, que es el del fomento de un teatro que responda a las necesidades de la sociedad —según ella misma las considere— y a la concurrencia de ideas y de espectáculos en la libertad.

La profesión teatral no debe olvidar la responsabilidad que tiene en todo esto. La responsabilidad de crear teatro, no de rellenar el hueco de los escenarios, no sólo de sobrevivir como sea, y con dinero de alguien. ■

Aventura en los Teatros Nacionales

EL ARTE EN PAZ

Arte improvisado y de circunstancias, vistoso y vacío, es lo que la cultura de Estado está pidiendo solapadamente. Por lo menos aquí y ahora. Al artista se le dice: sea usted brillante, haga buena impresión, improvise su número y váyase. El inapetente comanditario —el Estado— quiere pasar rápidamente las páginas del álbum, a ver qué postal tiene más escarcha y colorín.

Poseo pocos datos y no estoy bastante seguro de mí para criticar los nuevos proyectos que, con relación al CDN, tiene el Ministerio de Cultura y quiero comprender e interpretar las quejas o reproches que a dicho centro le hacen o han hecho quienes no pasaron sus puertas en calidad de contratados. Pero quiero decir que, con relación a los dichos Teatros Nacionales, llevo un buen tiempo pecando de ingenuo. Y sospechar que todos nosotros, pobres escritores o artistas del teatro, lo somos en un grado máximo. Y también me digo: ¡de aquí no paso!

Hace poco más de dos años, el Ministerio de entonces formaliza —a su modo, tan parecido al que puede observar ahora— la adaptación de una "Casandra" de Galdós. ¡Hombre! —me digo—, ¡teatro de Galdós, puesto al día! Ya el colega Mañas había adaptado, y con éxito, una de sus más profundas y conmovedoras novelas. Pero el propio teatro de Galdós, cuyo interés se queda rezagado tras un diálogo anacrónicamente teatral, merece darse a "conocer" porque, con todo, es el único que, en su tiempo, reflejó sin eufemismos de ninguna clase —si bien con desmaño genial— una realidad enterrada y negada por cuarenta añitos triunfales. ¡Ma-

nos a la obra! Hay que compulsar lo que dice o no dice la "Casandra" novela y la "Casandra" comedia. En las dos se manifiesta un tema de curiosa actualidad: el relevo social, con visos casi de ruptura para que "todo siga igual". La joven generación renuncia a darse golpes de pecho en públicas manifestaciones religiosas para que sus latifundios y nacientes industrias —y, en general, todo el "sistema"— se salven del incendio. Casandra, la desesperada, la providencial asesina, será el chivo emisario. Ella es quien amenaza el orden social. Los muertos no son honrados ni llorados; su espectacular radicalismo los hace anacrónicos y ridículos.

Para que la comedia manifieste toda su eficacia hoy día hay que estudiar minuciosamente por qué los diálogos novelescos de Galdós —con todo su color de época— son tan espontáneos, ingeniosos, pimpantes. También hay que ver por qué en sus novelas hay una parte visionaria, algo expresionista, que jamás asoma la oreja en ninguna de sus comedias. Hay que ser fiel a Galdós hasta rozar el desacato sin traicionarle. Espigar sus frases y palabras. Hacer que todo sea auténtico, si bien ordenado de otro modo, cambiado de lugar. Ese teatro, así presentado, nos puede procurar una sorpresa. Necesitamos autores nuestros y no tan nuevos que hagamos pensar que hemos hecho, como tantas veces, tabla rasa de nuestra cultura. Nueva identidad en nuevos clásicos.

El trabajo, tan gratificante —por otra parte— para mí, se dilata. Es un trabajo de taracea, de chino en cuclillas sobre la paciencia ilimitada del tiempo. Ah, ▶

EL ARTE EN PAZ

pero los Ministerios cambian; incluso acceden a él los amigos, los cuales, por muy amigos que sean, traen proyectos noblemente ambiciosos que nos creemos en el deber de acatar e incluso sostener. Contabilizando los días, el dichoso trabajo nos ha llevado un tiempo y unos quebraderos de cabeza verdaderamente impresionantes. Se ha metido uno en investigaciones galdosianas de hondura, como un arriscado buceador. Llegado a la superficie todo sigue igual, pero "cambiado". En el Ministerio no hay ya quien eche una ojeada a la "Casandra" galdosiana y sólo, providencialmente, el crítico y profesor Andrés Amorós hace honor a mi trabajo, por su cuenta y riesgo, incluyéndolo en una ponencia en el Congreso Galdosiano de Tenerife hace poco más de un año.

Bueno, esto es agua pasada. Pero el bosque está lleno de peligros. La primera temporada del Centro Dramático, a pesar del, para mí, excelente trabajo de José Luis Gómez con su "Pingajo", la pericia visual y rítmica de Narros en "La dama con perrito" y otros aciertos aislados—sólo para algunos benevolentes— se ha desarrollado bajo un chaparrón apocalíptico de reproches. Mas parece que hay visos de continuidad. Este asunto de los "clásicos" hay que escarbarlo un poco más. Clásicos no faltan, pero cada época ha hecho su selección. No siempre han sido los mismos ni las mismas obras. Según opinión del feroz crítico y excelente amigo Haro Tecglen, también hay clásicos "underground" que, por lo menos, presentan una cara desconocida de la moneda. Teoría verdadera y, también para mí, seductora. En mala hora se me ocurre apuntar una idea: hay un clásico de lo más "underground" llamado Cervantes. El impío Marsillach me hace responsable del más delicado trabajo que me han encargado en la vida sobre una españolísima—¡perdón!— y catolicísima comedia de ese "primerizo", titulada "Los baños de Argel". Sin una teoría medianamente segura sobre el "porqué y el cómo" se manifiesta en su tiempo el teatro de Cervantes, no es fácil meterle mano al asunto. Hay que poner de relieve la "novedad" cervantina en teatro, coincidir—o no— con la opinión de cervantistas prestigiosos, mas en pleno conocimiento de causa. El trabajo de investigación, de adaptación y dramaturgia, más una incidencia en la puesta en escena y la escenografía,

puede llevarse casi siete meses de intenso trabajo. No hay tiempo que perder. Además no es una baza segura. No se dedica uno a la investigación científica convencido de que va a descubrir la penicilina.

En fin, ¡manos a la obra! Desde la famosa "Topología de Argel" (1612) del padre Haedo—que de seguro no es de Haedo, sino, en gran parte, de Sosa, cautivo en Argel— hasta lo último aparecido sobre Cervantes y, especialmente, sobre su teatro, pasando por comprobaciones vestimentarias en aquella "Arca de Noé abreviada" que era Argel, según imagen de Cervantes, arquitectura naval y otras zarandajas, el trabajo se acumula abrumadoramente. Pero hay que demostrar una teoría, ponerla en pie. El instinto no lo es todo. Tonto de mí, porque con instinto y un poco de cara dura hay tiempo de hacer muchas cosas provechosas en los Teatros Nacionales.

A finales del siglo XVI, el teatro español—tal como le conocemos hoy en su "dorada" etiqueta— estaba por hacer. Cervantes, que siente verdadera fascinación por el teatro, tiene demasiadas ideas propias y una instintiva repugnancia por los ya nacientes tópicos del nascente teatro. Mas el aplauso del público le coarta no poco. Con las dificultades que ya sabemos, transige con la fórmula poética en verso y esa transigencia, del algún modo, le es fatal. Por más que se diga, su verso es duro y, por creerlos poéticos, emplea términos más arcaizantes y cultos que en su prosa. Su transigencia con el "gracioso" es rechinante, crítica. La que parece tímida "propuesta" choca manifiestamente con lo que va a ser el teatro del Siglo de Oro. Por otra parte, no se ha respetado, ni siquiera considerado, que la experiencia argelina de Cervantes, junto con el libro de Haedo, "crea" nada menos que un gé-

nero basado en anécdotas e historias sobre el cautiverio, en lo cual "Los baños..." inciden de lleno. Además, si, como es evidente, las comedias cervantinas tienen, en cuestión de acción, personajes y situaciones, muchos rasgos en común con el Quijote y el resto de su producción literaria, "Los baños..." es la más próxima al Quijote a causa de la "Novela del cautivo" y está por dilucidar si no se escribió simultáneamente o con muy pocos años de antelación. Yo creo que, a la hora de hoy, sería incluso posible demostrar lo inusitado y valioso de ese "proyecto" enterizo de teatro decantándole de algunas excrecencias que le invalidaron durante siglos. Aceptando el planteamiento general de "Los baños..." como hilo conductor y sirviéndose de "La gran Sultana" y "Los tratos de Argel", acaso se descubriera—pienso yo—"la intención" del teatro cervantino en su conflictiva pureza frente a la bella convencionalidad con la que termina por edificarse todo el teatro de su tiempo. Téngase o no por cualidades, aquel teatro de Cervantes es novelesco, espectacular—realmente seducido por el poder de la imagen—dinámico, recabando la compañía de lo musical y lo danzante. Es un teatro para ver y no leer. Para su tiempo, las "acotaciones" son excesivas, realmente. Por lejana y novelesca que nos parezca, esta casi crónica teatral del cautiverio tiene un acento de verdad sorprendente en sus pinceladas de costumbres que culmina en una representación de un paso de Lope de Rueda por los cautivos en el patio de la prisión el día de la Pascua de Resurrección. Naturalmente, para interpretar, dilucidar y exponer esa "intención inconformista" de Cervantes, el trabajo de adaptación requiere iguales dosis de respeto y audacia. Y tiempo...

Y venimos al meollo de la cuestión. Si una institución como el CDN, por mala que sea, perdura dentro de un sistema de trabajo, con un personal y una compañía fijos y constantes, proyectada hacia una dirección que marca una personalidad rectora con un mandato de tres o cuatro años—cualquiera que sean los resultados—, estos proyectos son viables dentro de su gran complejidad. No de otro modo ha realizado un Peter Stein trabajos de esta índole en Alemania o—con algunas diferencias que no hay por qué señalar ahora— Ronconi en Italia. La confianza en el proyecto no

Teatros
M^e Guerrero Bellas Artes

TEATRAL. fr., Théâtral; it., Teatrale; i., Theatralic, theatrical; a., Theatralisch. (Del lat. *theatralis*.) adj. Perteneciente o relativo al teatro. || Aplícase también a cosas de la vida real en que se descubre cierto estudio y deliberado propósito de llamar la atención.

TEATRO. fr., Théâtre, scène; it., Teatro, scena; i., Theatre, playhouse; a., Theater, Schauspielhaus, Dramatik. (Del lat. *theatrum*, y éste del gr. θέατρον, de θεῶν, mirar.) || Edificio o sala destinada a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos. || Sitio o lugar en que se ejecuta una cosa a vista de numeroso concurso. || - || Una de las artes de las representaciones o de representarse. || fig. Literatura dramática. || fig. Lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención. || Lugar donde una cosa está expuesta a la estimación o censura de los gentes. || *Teatro*. - 2013 - 100 años de teatro

puede, en modo alguno, venir de la tolerancia oficial, tal como aquí puede darse, y que espera con disimulada impaciencia ver los resultados. Un teatro de cierto nivel se ha vuelto extremadamente difícil. ¿Qué le vamos a hacer! Hay cosas que sin un grado especial de sedimentación no pueden llegar a nada.

Pero aquí ni continuidad, ni seguridad, ni Cristo que lo fundó. Si un Ministerio termina antes que un trabajo de investigación y dramaturgia, ¿cuál es el teatro que debiéramos hacer? Se dirá: tengan ustedes en cartera esos atractivos resultados y expónganlos; si nos interesan, ahí tiene usted su oportunidad. Esas investigaciones o sondeos las hacen ustedes gratuitamente, por su cuenta y, naturalmente, sin estímulos ni garantías.

Pues no; estas cosas se hacen por encargo o no se pueden hacer. Con el apoyo personal de un director a quien se le ha involucrado contra presiones políticas e ideológicas o no se puede hacer. En un clima "familiar" de autonomía o no se pueden hacer.

¿Que se pueden hacer algún día? ¿Que se tiene toda la intención de hacerlo? Bueno, no lo dudo. Pero este, precisamente este proyecto no. Yo no conozco los del Ministerio, que pueden ser hasta buenos, si no excelentes, pero es el caso que la marea le ha cogido a uno por medio y no me parece sencillo explicar lo difícil que es para estas cosas "cambiar de dueño", de sistema administrativo, de personal técnico. ¿Y cuántas veces se transformará en el meollo de su estructura económica e ideológica ese complejo de los Teatros Nacionales? Sospecho que será tantas veces cuantos Gobiernos haya. Y la verdad, si lo realista es demostrar una pesimista adaptabilidad —porque estamos en España y ¡qué se le va a hacer!— con esa adaptabilidad no creo que se consiga mucho. También me parece difícil explicar que un éxito no vale lo que otras cosas. ¿Qué cosas? Mírese con atención el mejor teatro europeo y se sabrá.

Soy ingenuo, pero no tanto como para no sospechar que esta frustración regocijará a los duros profesionales realistas y adaptables. Los seguros, los batalladores, los que no piden gollerías y los que nunca trabajaron en paz.

Sí, estoy de acuerdo: lo que no se puede hacer "no se debe hacer". Por eso, como los niños culpables yo repetiré: "No lo haré más". ■ F. N.

MARY PICKFORD, "LA NOVIA DE AMERICA"

LA más universal de las estrellas del cine mudo, la ingenua, la dulce Mary Pickford, ha muerto a los ochenta y seis años de edad en un suntuoso sanatorio de Los Angeles. "Little Mary", como la llamaba enternecidamente el público cinematográfico de los años diez y veinte, fue quien mejor supo aglutinar el ansia de protección de esos espectadores que se identificaban con las tragedias que la Pickford sufría en la pantalla. No en vano fue con la "America's sweetheart" ("La novia de América") con quien se inventó la fórmula narrativa de "salvada en el último instante". Porter, Griffith, incluso De Mille participaron en el lanzamiento de esta actriz y de la imagen que nunca pudo abandonar. Los altísimos sueldos que le pagaban creó la base del posterior "star system", de la consideración de la calidad de un actor en función del sueldo que percibe. Era necesario divulgar los dólares semanales que cobraba la actriz para que el público se asombrara más y más con su talento. Aunque ese talento interpretativo no existía realmente. Lo que Mary Pickford sí tuvo durante toda su vida fue una inteligente visión del mundo de los negocios. En cuanto pudo participar en la producción de sus películas, agrandó su imagen de ingenua de "rizos de oro" y buscó guiones más truculentos y facciones donde su virtud peligrara, pero al final siempre fuera salvada por el inevitable príncipe azul. Y cuando la Pickford vio con horror que su popularidad era combatida fuertemente por la del entonces principiante Charles Chaplin, se alió con él fundando una importante compañía de producción, la "United Artists", donde también figuraba el actor Douglas Fairbanks, con quien Mary Pickford se había casado. No había que dejar cabo suelto para que la fábrica de dinero que el cine comenzaba a ser la hiciera a ella principal beneficiaria.

No era tan romántica como el público creía. Si sus películas "Papaito, piernas largas", "Almas en la cumbre", "Por la puerta de servicio", "El pequeño lord", "Polyana", "Sueño y realidad", "Rosita, la cantante callejera", "Rebeca" o "La maestría" daban la imagen ya citada de mujer desamparada, la publicidad de los periódicos destacaba los conflictos privados de su matrimonio con Fairbanks, que era en el cine la imagen del luchador, aventurero y cínico galán que más tarde imitarían cientos de actores america-



nos. Era una publicidad fomentada por la propia Pickford y que podía mantenerse si no aparecían juntos en la pantalla. Lo hicieron, sin embargo, en "La fierrecilla domada", uno de los éxitos de taquilla más alucinantes de la época con una vez bastaba. Todo estaba montado y bien montado. No había opción para la duda. Cuando llegó el cine sonoro y Mary Pickford apareció hablando en "Coqueta" (1929), el público se sintió decepcionado. Ya no era la muda chica angelical a la que tanto habían querido proteger. Ni el tiempo ni el sonoro la habían respetado. Sin dolor ni el más leve pestañeo la Pickford se refugió entonces en su despacho de vicepresidente de la United Artists y continuó la producción de películas que años más tarde prolongó a la de series televisivas. Divorciada ya de Douglas Fairbanks, su imagen pública no debía ser tan cuidada. Hizo por fin lo que le vino en gana. El público fue lentamente despreocupándose de su vida privada, entre otras cosas porque la propia Pickford orientaba la publicidad de otras vidas —las de los actores que trabajaban a su servicio—, con el gran lema de hacer dinero donde hubiese la menor oportunidad.

Se siguieron viendo las películas de la "Novia de América" en cinematecas. Responden a la imagen de una época histórica que el cine protagonizó en cierta medida. Producen, lógicamente, sonrisas y en algún caso aburrimiento, pero en ellas está el germen de lo que el cine americano ha sido durante los años siguientes. Sólo con la dificultad de quien se niega a aceptar la realidad, aquellas fórmulas lacrimógenas de los melodramas de la Pickford han ido dando paso a otras posibilidades. Ahora ya han muerto casi del todo, pero pueden resurgir en cualquier momento. Porque la Pickford negociante ha dejado muchos herederos que continúan implacables en su control del gusto del público. ■ DIEGO GALAN.