

EN PUNTO

terior (donde la hostilidad entre quinientos partidos políticos dificulta una constitución), hace que sea una pieza particularmente delicada en el tablero asiático. Nixon tiene bastantes bazas que ofrecer a un gobierno militar no

democrático, pero carece de la principal, que es la de una garantía contra China. El viaje a la Luna impresiona menos a los asiáticos que la necesidad norteamericana de abandonar el Vietnam.

TEATRO

Escuelas y Centros de Investigación

Fue a raíz de la presentación del TEM y de la «Adriá Gual», en el Beatriz (Teatro Nacional de Cámara), que dirige entonces Víctor Aúz. El tema de la «formación del actor» y el de las Escuelas de arte dramático se puso sobre el tapete. En efecto, sólo la realidad de una Escuela y del trabajo colectivo podía explicar los excelentes resultados obtenidos.

Se habló mucho e incluso el anteproyecto de ley del teatro —elaborado a instancias de José María García Escudero, entonces Director General— consideraba en algún momento la necesidad de estimular y atender la formación del actor.

De entonces acá, la evolución general no ha hecho sino hacer más penitencia esta necesidad. Ahí está, por ejemplo, el caso de la compañía del María Guerrero —quizá la mejor compañía teatral española, la que posee, bajo la dirección de José Luis Alonso, una mayor «unidad»—, cuya jira por los países más desarrollados de Latinoamérica —Uruguay, Argentina y Chile— ha suscitado más de una crítica acerca de la «falta de escuela» del moderno actor español, nada familiarizado con las técnicas e investigaciones que han sido el abecedario de la escena internacional.

Es sintomático que muchos grupos de cámara hayan considerado imprescindible la creación de un seminario de formación del actor, ampliado a otra serie de campos teatrales en relación con esta formación. Me vienen inmediatamente a la memoria los casos del Bululú, de Madrid; el Corral de Comedias, de Valladolid; y el Teatro de Cámara, de Zaragoza.

Sin embargo, existe aquí una paradoja, íntimamente ligada a la general desatención prestada a nuestro teatro no profesional. Las Escuelas se revelan más necesarias que nunca, y, sin embargo, su existencia resulta más precaria y difícil que jamás.

Para la vieja mentalidad, la Escuela de arte dramático presupone una carrera, un cuadro de profesores, un plan de estudios. El estado garantiza al alumno la solvencia didáctica, la seriedad del «título» de la Escuela. Un registro, en la correspondiente sección del Ministerio de Educación y Ciencia, se encarga de certificar que las condiciones se han cumplido. O si la Escuela no figura en el mismo, que

se considera entidad de poca monta, en la medida en que ninguna de las Escuelas legales o reconocidas —por aquello de la competencia— se ha sentido en la ruindad de denunciar su existencia.

Todo esto debe cambiar. Porque hoy la Escuela responde a un criterio muy distinto. Bien está —muy bien— que nuestra Escuela Superior de Arte Dramático, el Instituto de Barcelona, u otros centros oficiales, o casi oficializados (como es el caso del TEM), procuren mejorar sus niveles, ponerse al día, y, en términos generales, realizar un trabajo serio. Pero es evidente que tales centros no pueden jamás desarrollar tareas de investigación que corresponden a grupos y escuelas independientes. Igual que hay un teatro nacional, académico, que procura pisar sobre seguro, y un teatro de ensayo, cuya misión es arriesgar, aventurarse, así también, junto a las Escuelas más o menos oficiales hacen falta otras que investiguen y propongan espectáculos según el resultado de sus investigaciones. Escuelas-compañía, centros dramáticos, como el que no pudo llevar adelante Foro Teatral, o como la «Adriá Gual», de Barcelona, o el TEM, de Madrid, en sus mejores épocas. El que unas gentes se reúnan y trabajen, sin plan a largo plazo, dispuestos a seguir la línea que marquen los sucesivos resultados obtenidos, buscando las formas estéticas que corresponden a sus objetivos dramáticos, para, luego, comparecer en el escenario, es un síntoma de madurez y seriedad que debiera ser apoyado y estimulado.

Frente a sus objetivos de «formación general», propios de las Escuelas oficiales u oficializadas, tales centros tienen perfecto derecho —el derecho de los españoles a tener un teatro mejor— a explorar en una dirección determinada. Sobre estos supuestos, la escuela épica de Ricardo Salvat y la stanislavskiana, de William Leyton, arrojaron aquellos dos excelentes espectáculos que fueron «Ronda de mort a Sínera» y «Proceso a la sombra del burro».

Hoy, que el TEM ha perdido fuerza como compañía y que la «Adriá Gual» está en un momento difícil, es buen momento para reclamar una reconsideración del tema de las Escuelas de arte dramático y un estímulo de los centros de investigación. ■ J. M.

LOS DERECHOS HUMANOS

Con un estudio preliminar de ANTONIO TRUYOL y SERRA.

TECNOS

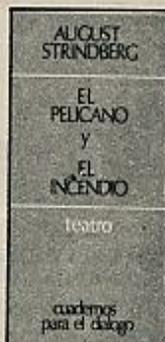
var, seleccionados por Graciela Soriano. Nos parece admirable la vigencia y la vitalidad de estos ensayos, inspirados en los principios de las revoluciones anteriores, especialmente en los de la francesa. Los problemas que Bolívar plantea siguen vivos, y seguirán mientras el «status» actual se mantenga en el continente nuevo. Aparte del valor que encierran estos escritos, queremos subrayar la calidad y la profundidad del estudio introductorio de Graciela Soriano, que domina perfectamente el tema.



STRINDBERG

La colección que «Cuadernos para el diálogo» (Edicusa, como editorial) ha creado para proporcionar al público español una literatura teatral, que hasta el momento no había encontrado otros cauces de difusión, se va enriqueciendo paulatinamente. Hoy queremos destacar dos obras de Augusto Strindberg, incluidas en esta serie, «El pelicano» y «El incendio». Este volumen constituye el número cinco de la colección, y la versión castellana, realizada con rigor, se debe a Juan Guerra, autor también, probablemente, de un

prólogo rico en sugerencias, muy sintético, claro y preciso, que interpreta certeramente el significado de la obra de Strindberg y la instala en el lugar que le corresponde dentro de la tradición dramática occidental.



LA V REPUBLICA FRANCESA

También ha editado «Cuadernos para el diálogo» un libro de François Mitterrand, que ha circulado profusamente en Francia hace dos años («El golpe de Estado permanente»). En la perspectiva de 1969 quizá resulte un tanto envejecida la tesis central del libro; sin embargo, nos ayuda a comprender la política de Mitterrand, sus ambigüedades, sus difíciles —insostenibles, diríamos con más propiedad— equilibrios en el seno de una sociedad que, después de este enunciado programático implícito, conocía la revolución de mayo. Pero quien quiera conocer, sobre datos muy concretos, la política de cierta izquierda francesa tendrá que recurrir necesariamente a este libro. ■ E. G. R.



LIBROS

DERECHOS HUMANOS

Un libro sobre «los derechos humanos»: lo ha editado Tecnos y lo presenta, a través de un estudio preliminar, el profesor Antonio Truyol y Serra. Aparte de la formulación de 1948 recogida en la obra —cuya difusión entre nosotros, como es obvio, resulta importantísima—, hay que destacar este estudio histórico de Truyol, necesariamente esquemático, pero clarificador, ponderado y enormemente eficaz. El libro ha sido editado por Tecnos, y tanto el autor del estudio como el editor manifiestan explícitamente su ambición de contribuir al «año internacional de los derechos humanos» en la medida de sus posibilidades, «dando a conocer los documentos jurídico-internacionales que recogen tales derechos y, en parte, organizan su protección efectiva». Particularmente creemos que esta supuesta «protección efectiva»

constituye una bella aspiración, que no pasa de ahí. Pero entendemos también, como contrapartida, que la difusión de los derechos del hombre y su estudio histórico representan una labor que todos los que nos situamos en una línea progresista debemos destacar.

VIGENCIA DE BOLÍVAR

Entre los libertadores americanos, Simón Bolívar sobresale, por una parte, por su habilidad estratégica. Pero el mayor valor de su aportación, dejando al margen el independentismo que protagonizó y que, por descontento, es el factor que lo sitúa en la historia, reside seguramente en su clarividencia política. Alianza Editorial acaba de publicar, en su serie «El libro de bolsillo» —tan irregular, y si se quiere confusa, pero altamente interesante y eficaz—, los escritos políticos de Bolí-

Reflexiones en una noche de verano

FANTASIA Y CHANTAJE CULTURAL

En más de una ocasión se ha hablado en estas columnas de cómo el cine, vehículo expresivo el más apropiado para la fantasía, trata los temas fantásticos, en general, con absoluta pobreza de medios cuando no de imaginación. Los grandes creadores del cine fantástico —los Browning, los Schoedsack, los Whale— han trabajado, en general, en condiciones poco menos que de penuria económica. Sólo su extraordinario talento, su fabulosa inventiva, lograban dar a sus films, que eran lo contrario de superproducciones, de «soap-operas», esa dimensión mágica que constituía su máximo atractivo. Ahora que, con motivo del viaje a la Luna, se habla mucho, un tanto a ciegas, de ciencia-ficción, y se resucitan, en literatura, los nombres de Verne y Cyrano, y en cine el de Méliès, resulta extremadamente sugestiva e incitante

a la reflexión la exhumación, por Televisión Española, de un film de hace más de treinta años que, evidentemente, nada tiene que ver con la ciencia-ficción, aunque sí con la fantasía, denominación mucho más ajustada para un género que no acaba de hallar su camino. Se trata de «El sueño de una noche de verano», versión de la obra de Shakespeare, realizada en 1935 por Max Reinhardt y William Dieterle.

Si en general los films en los que la fantasía interviene de modo determinante han sido encomendados a realizadores de segunda fila o, cuando no era este el caso, se privaba a sus autores de los medios materiales de llegar hasta el límite de sus posibilidades, en esta ocasión la Warner, entonces una de las productoras más fuertes, no escatimó esfuerzos a la hora de

art buchwald

COLONIZANDO LA LUNA

WASHINGTON.—La única persona que no se excitó a propósito del viaje a la Luna de los astronautas norteamericanos fue un indio amigo mío, también norteamericano, a quien llamaré Joe. El otro día me mostró una fotografía de la placa que los astronautas llevaron para colocarla en la Luna, que decía: "Venimos en son de paz..." Y comentó:

—Eso mismo fue lo que nos dijeron los blancos a los indios hace cuatrocientos años. Y desde entonces sufrimos los golpes.

—Pero las cosas son diferentes ahora, Joe. El programa sideral está específicamente preparado para la exploración pacífica.

—Eso es porque están reguros de que en la Luna no hay nadie. Pero, ¿qué habría pasado si se supiera que allí hay otras tribus? Si el trato dado a los indios americanos puede ser tomado como ejemplo, he aquí lo que pasaría:

"Los primeros astronautas, al llegar, expresarían sus sentimientos de amistad y simpatía a los habitantes de la Luna. Probablemente les llevarían regalos y los de la Luna les corresponderían con otros. Los astronautas pedirían permiso para establecer una base para estudios científicos y, puesto que sólo serían tres, se les concedería. Les darían una zona de varios acres cerca del mar de la Tranquilidad.

"Con esta base de operaciones, más y más terrícolas llegarían a la Luna. Primero, hombres de ciencia; luego, turistas; después, hombres de negocios, buscando minerales y petróleo. La gente de la Tierra necesitaría más tierra y empezaría a salir de la zona que les habían destinado para establecer fincas y alojamientos. Los de la Luna protestarían, argumentando que habían destinado una zona concreta para los terrícolas cerca del mar de la Tranquilidad y que ahora estaban invadiendo otras regiones.

"Las gentes de la Tierra reclamarían la presencia de tropas que les defendieran de la hostilidad de los de la Luna; se enviarían paracaidistas para ayudarlos. Los de la Luna decidirían excluir a los colonos, pero no lo conseguirán debido a la falta de equipos militares. Finalmente se firmaría un tratado de paz, prometiendo a los de la Luna toda la región más allá del mar de la Tranquilidad, a cambio de que los terrícolas pudieran establecerse en la señalada inicialmente. Pero a los veinte años se descubriría agua debajo del mar de la Fertilidad, y los terrícolas desearían establecerse allí, cediendo a los lunáticos una zona en el mar de las Caricias por tiempo indefinido. Pero en pocos años más se descubriría que había oro bajo este territorio, de forma que se enviarían paracaidistas para desalojar a sus habitantes, obligándoles a refugiarse en el mar de las Tempestades. Más tarde, al descubrirse que allí había gas natural, los habitantes serían expulsados y obligados a refugiarse al otro lado de la Luna, para que los terrícolas no tuvieran que soportar el espectáculo de su pobreza.

—Lo que usted dice, Joe, es cierto. Somos afortunados al saber que no hay vida en la Luna. Pero no puedo comprender por qué se muestra tan resentido por todo eso...

—Porque ha habido rumores en torno a la posibilidad de convertir nuestra Reserva en lugares de vacaciones, y lo último que se comenta es que van a cambiarnos esta zona por una cantidad equivalente en la Luna...

(Copyright 1969. The Washington Post Co.—Distribuido por Editors Press Service Inc.—Agencia Zardaya.)

ponerlos a disposición de los realizadores. Pero —y por esto precisamente la revisión del film es interesante— se trataba de llevar a cabo una «operación prestigio». No sólo estaba en la base de todo el nombre de Shakespeare. Reinhardt, que había debido abandonar la Alemania hitleriana donde había nacido y realizado lo más importante de su labor escénica —se llamaba en realidad Goldman, y esto lo explica todo—, era un nombre de enorme reputación, que había estado ligado a los principales movimientos estéticos europeos, que había creado los festivales de Salzburgo. La música era de Mendelssohn, la coreografía de Bronislava Nijinska...

Reinhardt, que al comienzo de su exilio, y antes de instalarse definitivamente en los Estados Unidos, donde moriría en 1943 después de haber adquirido la ciudadanía americana, había

la productora habían de tener sus compensaciones, y el resultado fue una obra híbrida, en la que momentos de absoluta validez, dentro de una estética hoy superada sin llegar, sin embargo, a ser «camp», alternan con otros de pura funcionalidad, impersonales. Si el film tiene una permanencia es, principalmente, por la calidad plástica de sus imágenes, por la falta de temor con que se recurre a elementos fantásticos y, sobre todo, por la dirección de actores, una dirección «excéntrica» en el sentido en que el término se empleaba en el teatro revolucionario de la época, alejada al máximo de todas las convenciones al uso y capaz de dotar a los mejores momentos de la obra de una dimensión que, de otro modo, no tendrían, y eso a pesar del lamentable doblaje con que el film ha sido presentado en la pequeña pantalla.



montado la pieza en Londres, es, en realidad, el autor del film, único sonoro que realizó, siendo William Dieterle —un antiguo actor alemán cuyo nombre de Wilhelm debió americanizarse— un mero técnico, que luego aprovecharía sus enseñanzas en obras posteriores más o menos lindantes con la fantasía, como «El hombre que vendió su alma» o «Jennie». Contó con un reparto excepcional, en el que figuraban, incluso en papeles pequeños, casi todas las estrellas «de la casa», de Olivia de Havilland a James Cagney, de Dick Powell a Jean Muir. Era la época dorada de Hollywood, en que las productoras, al mismo tiempo que ejercían un control riguroso sobre lo que salía de sus fábricas, se permitían de vez en cuando «locuras», consentían a los directores bajo contrato la realización de obras que hoy serían impensables. En estas condiciones Reinhardt, respaldado por Dieterle, realiza «El sueño de una noche de verano», una superproducción de más de un millón de dólares de los de entonces. Ahora bien, tantas concesiones por parte de

Evidentemente no se trata, al cabo de más de un cuarto de siglo, de revisar las virtudes y defectos de una obra concreta. Es otra cosa la que interesa. La película, que se hace en los mismos años en que la Universal produce en serie los films de Drácula, de Frankenstein, «King-Kong», «Freaks», no alcanza en ningún momento, a pesar de los medios, de los actores de primera fila, del prestigio e indudable categoría de su realizador, las cimas a que aquellas llegan. ¿Quiere esto decir que la penuria es conveniente en este tipo de films? Creo que en absoluto. Más bien lo contrario. La contradicción reside en el hecho de que las productoras, al llevar a la pantalla obras de fantasía, se creen obligadas o bien a hacer «serie B» o bien a recurrir a elementos de «chantaje cultural» que anulan la auténtica imaginación. Las pruebas abundan, y una de las más significativas es la que da pie a este comentario. Aunque de que la contradicción no es irresoluble de testimonio el espléndido «2001», de Stanley Kubrick. ■ C. S. F.



COLABORAN: Juan Aldebarán, César Alonso de los Ríos, Art Buchwald, R. L. Chao, J. García de Dueñas, Eduardo G. Rico, Eduardo Haro Tecglen, Antonio Javaloyes, A. López Muñoz, Víctor Márquez Reviriego, José Monleón, César Santos Fontela.
FOTOS: Europa Press, Cifra, Marull y Archivo.