



EL LIVING THEATER, EN ESPAÑA.

## TEATRO

### La disyuntiva estética permanente

Mejor o peor, la personalidad y las ideas de Stanislavski han tenido una innegable repercusión en todo el teatro moderno. Su «El actor se prepara» y «Mi vida en el arte» se encuentran en las bibliotecas de todos los actores inteligentes de no importa que país. Como sabemos, incluso ha sido dogmatizado a través de ciertas versiones «cerradas» de su Método, entre las que podríamos citar, dentro de su dispar significación, la que fue un día pauta teatral del «realismo socialista» y la que floreció en el Actor's Studio de Nueva York. Muchas escuelas han arrancado con el estudio de Stanislavski: el Living Theater o el Teatro Laboratorio de Grotowski son dos ejemplos brillantes de investigación que, partiendo de Stanislavski, introdujeron nuevos e importantes eslabones hasta llegar a las propuestas estético-teatrales que los han hecho famosos en todo el mundo.

Es importante, sin embargo, que cuantos estudien a Stanislavski no caigan en un error que viene siendo frecuente: el examen de sus ideas teatrales al «margen» de su contexto. Aparece, hechas así las cosas, una especie de abstracto formulario, una «guía» de actores a la que falta la muy necesaria consideración de las tensiones culturales en que el pensamiento de Stanislavski fue elaborado.

Hay, sobre todo, dos realizadores cuya obra es necesario conocer para conocer a Stanislavski. Son Meyerhold y Vachangov, contemporáneos y, durante diverso tiempo, sus discípulos. Meyerhold es tan importante como el propio Stanislavski. Vachangov quizá nos valga más como biografía teatral que como teórico. Me explicaré:

Meyerhold opone, frente a las teorías de Stanislavski, la idea de que el teatro descansa en una serie de convenciones y que el buen camino está en aprovecharlas. Si Stanislavski hablaba de una teórica, cuarta pared que separaba a los actores de los espectadores, y de la necesidad de que los primeros creyeran en los conflic-

tos de las obras, aportando emociones y sentimientos auténticos, Meyerhold, por el contrario, tenía presente el carácter convencional del teatro y se lanzaba a una reelaboración artística e imaginativa de la realidad. Frente al decorado realista, el trazo escenográfico sugiere; frente a la construcción minuciosa de las situaciones, la delineación de los ritmos y significaciones generales; frente a la verdad orgánica de que hablaba Stanislavski, la verdad teatral resultante de la organización de todos los elementos. Pensemos que uno de los más brillantes discípulos de Meyerhold fue el famoso Eisenstein: ¿acaso importa lo más mínimo en sus películas que los actores «crean» en sus situaciones y las vivan orgánicamente, tal y como sucede, por ejemplo, en una película de Elia Kazan, stanislavskiano? No. El método de trabajo es otro. El actor es una materia maleable; el director —de cine o de teatro— utilizará su actuación dentro de un todo cuya significación y calor no está ligado a esas actuaciones concretas. El maquillaje, la luz, la estructura de los movimientos escénicos, el montaje, determinarán la presencia de una serie de ideas y sugerencias que están más allá de la emoción de los actores. La obligación del director —según Meyerhold— es «teatralizar» al máximo el teatro.

Son estas posiciones de Stanislavski y Meyerhold como los polos del eterno problema. Cuando se está sólo con Stanislavski, se echa de menos la estética de Meyerhold. Cuando se está con Meyerhold, se echa de menos la austeridad, el desesperado y hermoso miedo de Stanislavski al artificio. Vachangov, discípulo predilecto de Stanislavski hasta su muerte, es el ejemplo de este conflicto. Su último gran montaje fue fundamentalmente meyerholdiano, y su maestro pasó por la tristeza de encontrar en su diario varias notas en las que se preguntaba si no habría sido un esclavo del sistema de Stanislavski. ■ J. M.

### CIENTOS NÚMEROS DE «PRIMER ACTO»

El hecho en sí mismo ya es insólito. Que una revista teatral independiente, no ligada a ningún grupo, sin colaboraciones exteriores de ningún orden, rebasa el cabo de los cien números es algo completamente inhabitual dentro de nuestro panorama cultural. Nacida en 1957, la revista "Primer Acto", surgida de un proyecto incubado en el seno del semanario TRIUNFO en su anterior etapa, y presidida por unos criterios objetivos y abiertos como los que rigen esta segunda etapa de nuestra revista, encontró en José Angel Ezcurre y en José Montleón su primer motor. Montleón, nuestro crítico teatral, la conduciría siempre, a partir de entonces y a través de, en ocasiones, difíciles avatares, con mano segura, sin abandonar nunca su inicial y coherente línea de exigencia y de compromiso con la realidad. Puede decirse sin exagerar que "Primer Acto" ha sido, en el cuadro teatral español, su reflejo y también su catalizador, no estadística sino cualitativamente. "Primer Acto" ha recogido en sus páginas las obras teatrales, nacionales o foráneas, que marcaban hitos en su momento, que señalaban tendencias desarrolladas en seguida en el inmediato porvenir. Coexistiendo con esta importante labor fueron apareciendo en sus páginas textos cri-

### primer acto



ticos, teóricos o de carácter puramente técnico. Montleón explica en un amplio trabajo que aparece en este número 100, las dificultades con que se tropezó para llevar a cabo esta labor, las incomprendiones y las aportaciones positivas. Esta exégesis, minuciosamente expuesta, constituye el mejor informe sobre la revista, sus propósitos y la medida de los logros ya alcanzados.

### ROSEMARY, SU BEBE Y SUS BRUJOS

#### Una parábola poco inteligible

Un matrimonio joven se instala en un apartamento neoyorquino. El, Guy, es un actor ambicioso con poca suerte; ella, Rosemary, se ocupa de sus labores y, a falta de otra ocupación profesional, es un reflejo, un eco de las ansiedades vocacionales del marido. Los vecinos del matrimonio son dos viejos entrometidos, pero la joven pareja se siente obligada a corresponder a sus constantes atenciones. Rosemary acepta un amuleto que le regala la señora Castevevs —el mismo que llevaba una muchacha que vivía con los viejos y que se suicidó arrojándose por la ventana—, quien asegura que le traerá buena suerte. A partir de ese

momento, la situación económica y profesional de la pareja comienza a prosperar: Guy consigue un papel que le interesaba mucho, a costa de que el actor a quien le había sido asignado se quede ciego... El apartamento va amueblándose poco a poco. La felicidad pasional de la pareja se controla para decidir tener un hijo. Una noche, Rosemary tiene una pesadilla, una alucinación: ¿o ha sido algo real? Un aquelarre se convoca alrededor de su lecho: los brujos —entre los que se encuentra su marido— la acosan, y Satán se posesiona de ella, por medio de la seducción. Por indicación de su anciana vecina, la señora



ROSEMARY —MIA FARROW— Y SU BRUJA —RUTH GORDON—.

## art buchwald

### LA PRIMERA CONFERENCIA DE PRENSA DE NIXON

WASHINGTON.—Acudí a la primera conferencia de prensa de Nixon. La primera conferencia de prensa de un Presidente es tan importante para los periodistas como para él. Todo el país está esperando a ver si los correspondientes en la Casa Blanca están a la altura necesaria. Cerca de quinientos estábamos agazapados en el Ala Oeste haciendo cola durante treinta minutos antes de la hora fijada para la conferencia. A una señal del Servicio Secreto corrimos hacia el pórtico de la Casa Blanca. No se permitía correr ni empujar, pero nuestro paso fue rápido. La razón de ello es que sólo hay trescientos asientos en el Salón del Este y si uno no se apresura siempre hay una reportera que le quita el sitio.

La idea de asistir a una conferencia de prensa presidencial es salir en la televisión, de modo que la familia y el jefe de uno puedan verte. La mejor manera de que te vean a uno es hacer una pregunta, preferiblemente larga, de modo que la cámara lo enfoque a uno y no al Presidente. Luego lo mejor es sentarse detrás de alguien que uno sabe que va a hacer una pregunta. Durante la administración Kennedy siempre traté de sentarme detrás de May Craig. Era una forma segura de salir en la televisión. Desgraciadamente, otros reporteros también sabían esto y siempre había una batalla por sentarse detrás del asiento elegido por May.

Durante la administración Johnson todos acostumbrábamos a gravitar detrás de Sarah McClendon, que escribe para una cadena de periódicos tejanos. Desgraciadamente, aún es demasiado pronto para saber detrás de quién hay que sentarse en la nueva administración, aunque después de la primera conferencia, Clark Mollenhoff, de los periódicos Cowles, parece ser un buen punto de referencia.

La regla para hacer preguntas en una conferencia de prensa en la Casa Blanca es auparse en el asiento y esperar a que el Presidente dé su asentimiento. Por eso es tan importante tener un asiento. Si uno está de pie, el Presidente no sabe si uno desea hacerle una pregunta o si simplemente no tuvo la buena fortuna de conseguir una silla. Lo único que el que está de pie puede hacer es agacharse mientras el Presidente está hablando y luego enderezarse y gritar: "Señor Presidente". Pero en el Salón Oriental, esto rara vez da resultado.

Puesto que el Presidente no puede dar más prestigio a los periodistas, lo único que puede hacer por ellos es reconocer a un reportero por su nombre. Esto equivale a que la Reina Isabel dé a alguien la Orden de la Jarretera. Si el Presidente no sólo reconoce a alguien por su nombre, sino que también se refiere a algo que haya escrito, como lo hizo en el caso del señor Mollenhoff, el reportero ya no tiene nada a qué aspirar, si no es a dejar sus huellas en el cemento del jardín infantil Lyn Nugent.

Esta era la primera conferencia de prensa del Presidente Nixon y yo no sabía qué hacer. Me sentí tentado de sentarme detrás de Sarah McClendon con la idea de que quizá el cambio de administración no tendría efecto respecto al hecho de que sus preguntas fueran aceptadas. Pero en el último momento decidí correr un riesgo calculado, sentándome detrás de Edward P. Morgan, el comentarista de radio y televisión. Afortunadamente hice lo que debía, porque la señorita McClendon no recibió el asentimiento y en cambio el señor Morgan no sólo recibió un movimiento favorable de cabeza del señor Nixon, sino que también hizo la pregunta más larga de toda la conferencia. Sacando mi cabeza tras el codo del señor Morgan debí estar en la pantalla de la televisión al menos un minuto. Pensé que mi padre se habría sentido muy feliz con esta aparición de mi persona, pero cuando le llamé por teléfono su único comentario fue que "me gustabas más cuando te sentabas detrás de Sarah McClendon".

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

Castavets, Rosemary, una vez confirmado el embarazo, se confía a los cuidados de un tocólogo, abandonando al que la venía tratando. La gestación de Rosemary prosigue de forma extraña: experimenta unos dolores excesivos; el tocólogo desconfía de los productos farmacéuticos y aconseja a la muchacha que tome unas pocimas a base de hierbas preparadas por la señora Castavets. El convencimiento de Rosemary de estar asediada por una conjura satánica llega a su punto cuando un viejo amigo, a quien le había confiado sus temores, muere. Pero antes de morir ha hecho llegar hasta ella un libro titulado «Todo sobre la brujería», en el que se dan datos concretos —e incluso un grabado— de Adrian Marcato, famoso brujo, padre del señor Castavets, el atento y entrometido vecino. Los intentos de Rosemary para huir de esta conjura fracasan. Y un día, da a luz. Le dicen que su hijo ha muerto, pero al poco tiempo oye el llanto de un niño. Atraviesa el muro que separa su apartamento del de los vecinos y encuentra un honorable party de brujos y hechiceros, presidido por el gran retrato de Adrian Marcato. Junto al ventanal, hay una cuna cubierta de velos negros; y Rosemary contempla horrorizada al ser que ha traído al mundo. La película terminará con una canción de cuna que entona la joven madre, aceptando su destino satánico.

Polanski ha traspuesto definitivamente el umbral de la fantasía; los intentos deliberados de sus anteriores películas, que se mantenían en un plano de construcción narrativa o de reclamos alusivos en determinadas si-

tuaciones o en el tratamiento de algunos personajes, se convierten en la razón de ser de «La semilla del diablo», título español de «Rosemary's Baby». También el simbolismo, tan caro a Polanski, alcanza aquí su culminación pretendida. ¿Qué son esos brujos, qué representan, qué significación adquieren en los Estados Unidos de 1966? Las respuestas pueden ser varias, y no deja de haber una ambigüedad notable en cuanto al carácter parábólico de ese aquelarre habitante de modernos apartamentos neoyorquinos.

Como en sus anteriores films, Polanski ha elegido un personaje femenino pasivo, acosado por ciertas estructuras, tanto sociales como psicológicas. Rosemary, reflejo y eco de su marido, como se dijo más arriba, no parece, sin embargo, integrada a ese mundo de «anormalidad» que, a fuerza de constituir un oculto poder, con reglas bien organizadas, con intereses que se complementan, se hace consuetudinario, y al que pertenece conscientemente Guy. Rosemary está indefensa y acabará integrada a su pesar.

De todas formas, la parábola resulta algo laboriosa, cuando no ininteligible, y Polanski se balancea entre la ilustración de un presupuesto fantástico —que es lo más vulgar y falto de imaginación del film— y la concentración de unos personajes en una situación cerrada, con todas las implicaciones que es capaz de extraer. Y en esto sigue siendo Polanski un maestro indiscutible, un extraordinario director de actores. ■ J. G. D.

### ESPAÑA, UNA Y OTRA VEZ Sugerir y mostrar

Jaime Camino, un realizador catalán, ha intentado, con desigual fortuna, a través de las tres películas que lleva hasta ahora realizadas, hacer un cine «diferente», no sólo diverso del cine habitual, sino en el sentido de que sus tres obras son, también, muy diversas entre sí. En «Los felices 60», su «opera prima», aún inédita en Madrid, tocaba el tema de un adulterio en la alta burguesía catalana. En «Mañana será otro día», su film realizado más de cara a la taquilla, se ocupaba de los avatares de una pareja joven —él, extra cinematográfico con aspiraciones de actor; ella, modelo— que vivía, por unos días, la «aventura» de Barcelona. En «España otra vez» trata un tema más ambicioso, el reencuentro con nuestro país de un médico americano asistente a un Congreso de neurocirugía que estuvo en él al lado de las Brigadas Internacionales, treinta años atrás. Entre sus recuerdos está el de una mujer a la que amó, su ayudante en los hospitales de campaña, y en su búsqueda acaba por encontrar a la hija de aquella, con la que vivirá, mientras su esposa se encuentra en Mallorca visitando a unos amigos, una balbuciente e irrealizada historia de amor. Partiendo de una excelente documentación de los años de la guerra, inteligente y minuciosamente utilizada, Camino ha realizado —con la colaboración en el guión de Román Gubern y en los diálogos americanos de Alvah Bessie— un film lleno de sugerencias, pero que se queda corto a la hora de darles forma, de convertirlas en imagen viva. La culpa de esta cortadía, evidentemente, no es achacable en su totalidad al realizador. Los dos temas que se entrecruzan en el film, el político y el erótico, son delicados de tratar en nuestras coordenadas, y las relaciones de los personajes, sus comportamientos, se resienten de la timidez con que son planteados. La película, en consecuencia, se mantiene en un tono de ambi-



MANUELA VARGAS Y ENRIQUE "EL COJO" EN "ESPAÑA OTRA VEZ"

güedad, de neutralidad, mientras debería haber en ella una pasión, todo lo contenida que se quiera, pero pasión, que está en la mayoría de su desarrollo ausente. Esta falta de pasión se traduce también en la dirección de actores, de los que se espera que en un momento u otro exploten, sin que lleguen a hacerlo. Dicho esto, «España otra vez» es película que interesa extraordinariamente más por lo que apunta que por lo que consigue, antes por lo que sugiere que por lo que muestra. España es, una y otra vez, tema de preocupación de nuestros cineastas jóvenes y mejor dispuestos y, una y otra vez también, sus inmensas posibilidades como tema quedan, en las obras concretas, y salvo excepciones, en estado de latencia.

Hacer cine en España es difícil, tanto más si se pretende hacerlo con un mínimo de independencia y, especialmente, si quieren tocarse temas siempre candentes como puede serlo el de la guerra, aunque sea a través del recuerdo. ■ C. S. F.