



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 sugerente; 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, rebase 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 Casteveits —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—.