

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

Galdós, ¿ganado o perdido?

Entre el 29 de agosto y el 5 de septiembre últimos han tenido lugar en Las Palmas los actos del I Congreso Internacional Galdosiano, bajo el patrocinio del Cabildo Insular de Gran Canaria. Se cumplían, mes más, mes menos, cien años de la publicación de *Trafalgar*, primero de los «Episodios Nacionales», ciento treinta del nacimiento del escritor y cincuenta y tres de su muerte. Cifras elevadas en cualquier caso, pero nada infrecuentes en un ambiente cultural que, como el nuestro, exige, para otorgar su reconocimiento oficial, la más absoluta inocuidad.

El Congreso ha reunido a más de un centenar de estudiosos y estudiantes de Galdós, procedentes de toda Europa, con nutrida representación de nuestros cerebros fugados a USA ante el irresistible espejismo del dólar, como diría Pere Quart. Las ponencias se ofrecieron mañana y tarde, a razón de tres simultáneas cada media hora, en un programa apretadísimo, que llegó a convertirse en agotador. Junto a galdosianos de pro y solera, como Joaquín Casaldueiro, otras primeras figuras de nuestra actividad académica han echado su cuarto de espadas para la ocasión: tales los ejemplos de Ricardo Gullón, Francisco Ynduráin y Alonso Zamora Vicente, quien, representando al presidente de la Real Academia Española de la Lengua, abrió las sesiones en nombre del Jefe del Estado. Previamente el presidente del Cabildo Insular hizo un puntilloso inventario de los honores que, hasta el mismo Congreso, había rendido a su ilustre hijo la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, aprovechando la oportunidad para advertir a las «minorías disolventes que pretenden minar nuestra unidad de destino» (o algo

por el estilo) que no se saldrían con la suya. Otras presencias o intervenciones tenían, por otra parte, el carácter de un acto de contricción. Así, Gamallo Fierros, que desvió su atención de la falta de fe que en la citada «unidad de destino» parecía tener Galdós, y que en un pretérito no tan lejano como para caer en el olvido le reprochaba acremente, para fijarla en los más confortadores «Episodios Nacionales».

Para que nadie se llamara a engaño, se obsequió a los congresistas con una carpeta de trabajo que, entre otros útiles, contenía una pulcra edición de un discurso intituado «La Fe Nacional», discurso que Pérez Galdós tuvo la amabilidad, o debilidad, de pronunciar el 9 de diciembre de 1900 ante «más de cincuenta comensales, canarios casi en su totalidad», que se habían reunido en torno suyo para agasajarle. Dicho discurso tiene una extensión aproximada de ochocientas palabras, y ni aun con la mejor voluntad puede considerarse como una página feliz entre las ciento, quizá millares, de páginas de prosa feliz que Galdós escribió. Sin embargo, según la opinión del antólogo anónimo, en este texto se «conjugan maravillosamente la canariedad de don Benito y la españolidad de Galdós». El resto es «peccata minuta». O silencio, si hemos de ponernos trágicos.

El considerable esfuerzo que la organización de un Congreso de este tipo supone se vio justificado por algunas excelentes ponencias presentadas —y cito entre aquellas a las que asistí—: doña Josefa Domínguez trazó un sugestivo cuadro de la evolución ideológica de Galdós, valiéndose del análisis de *Gerona* como «Episodio Nacional» y *Gerona* como obra teatral; don Ricardo Gullón, actuando como conferenciante consumado, con muchas

tablas (o tarima, o cátedra) bajo los pies, hizo lo que podríamos llamar un análisis estructural de la tercera serie de los «Episodios Nacionales»; don Andrés Amorós nos explicó afinidades y diferencias entre la *Tristana* de Galdós y la *Tristana* de Buñuel; doña Gloria Moreno Castillo centró su ponencia sobre «La unidad de tema en *El doctor Centeno*». Fue esta precisamente la ponencia que despertó mayores controversias entre los oyentes y la ponente, e incluso entre la presidencia de la mesa y la ponente. La profesora Moreno Castillo se mostró perfectamente segura de sus conocimientos sobre el tema «Pérez Galdós», y defendió su aguda interpretación con decisión e incluso audacia. Pero la importancia y validez del Congreso sólo podrá juzgarse, en rigor, cuando aparezcan editadas la totalidad de las ponencias presentadas.

A los congresistas se nos trató a cuerpo de rey (pasemos por alto pequeños fallos de coordinación, que la llamada idiosincrasia canaria supo convertir en alicientes). Excursiones a las islas de Tenerife y Lanzarote, algo acezosas y tópicamente turísticas, pero interesantes en cualquier caso; proyecciones de los films *Nazarín* y *Tristana*; aperitivos, vinos españoles y almuerzos ofrecidos por diversas instituciones de las islas, sin que siempre fuera obligado el discurso previo. Y la desvelada y constante atención del doctor Alfonso de Armas Ayala, director de la Casa-Museo Pérez Galdós y secretario general del Congreso.

Mas en definitiva, ¿hemos ganado o hemos perdido a Galdós? Un acontecimiento de este tipo, ¿quiere decir que debemos resignarnos a considerar en el futuro al más grande novelista del nuestro siglo XIX como objeto de museo, debidamente

anotado, clasificado, archivado y enterrado? ¿O, por el contrario, cabe aún la esperanza de que la vitalidad de una obra como la que Galdós dejó escrita, a la que creo cuadra perfectamente el calificativo de proteica, no se adormece tan fácilmente? Me parece que a sus lectores actuales nos corresponde dar la respuesta. Y ahí está, cuando menos, la respuesta de Buñuel. ■ JOSE BATLLO.

TEATRO

Conversación con Arnold Wesker

—¿Qué le ha parecido el montaje de «La cocina», que se acaba de estrenar en Madrid?

—En general, y es lo mismo que le he dicho a Narros, me ha gustado mucho el montaje, porque he reconocido la obra que he escrito. Pero he criticado las cosas pequeñas que faltaban para darle el énfasis total que yo creo necesario en escena. El final de la obra no es tan claro como debiera ser... Lo he discutido con Narros, y tal vez en otro ensayo lo cambiarán. Algunas personas han dicho que, a lo largo de la acción, se ponen de parte de Marango, el dueño del restaurante, y creo que esto hay que aclararlo, porque no tenía que haber simpatía hacia él si, al final, el «chef» se separa de él y él no lo comprende... Y cuando le deja solo, Marango pregunta qué más querés y le vuelve a dejar solo... y el hecho de que le dejen solo es la respuesta, es que sí hay algo más. Esto es lo que yo creo que no está muy claro.

—¿Piensa que alguno de los actores que interpretan «La cocina» cambia el sentido de la obra?

—Pienso que algunos personajes deberían quedar más claros. Y creo que no debo responder a esto porque es algo a resolver entre el director, los actores y yo. Si lo digo, habrá lío.

—¿Con qué personaje de «La cocina» se siente identificado?

Treinta actores muy jóvenes, el director y el público aplaudieron a Wesker el día del estreno, sobre el escenario, cuando salió sonriente, alegre, con la chaqueta en la mano (algún crítico ha dicho «a lo Raphael») para aplaudirlos a su vez.

—En Inglaterra no existe el descuento del cincuenta por ciento, y ni los estudiantes ni los trabajadores pueden pagar tampoco los precios



—Un poco de Paul y creo que también un poco de Peter, pero pienso que es mejor conocerme a mí mismo personalmente que descubrirme en esos personajes.

—¿Qué piensa de la adaptación de la obra?

—Sólo digo que «La cocina» en escena es como la vi en Londres, por eso creo que está bien traducida, pero puede que haya sutilezas que sean algo diferentes... Sé que traducir es difícil, porque cuando monté mi última obra en Munich noté que los traductores no habían entendido bien, y si yo decía blanco, ellos decían negro...

del teatro. Ni siquiera los puedo pagar yo... Una buena butaca puede costar unas dos libras y media aproximadamente... El precio puede variar desde una libra y media a dos.

—¿Inglaterra no es un país de gran tradición teatral?

—No. Hay buenos escritores de teatro, pero la tradición está limitada por la burguesía. El teatro popular en Inglaterra es el «music-hall»... Eso sí, se ofrece buen teatro en televisión, donde trabajan actualmente actores de gran prestigio, y esto hace posible que el pueblo los pueda ver. El público, a través de

LA Pedagogía se ha esforzado en resolver los problemas que surgen de la relación individuo-sociedad por dos caminos: el de la adaptación y el de la compensación.

La adaptación exige comprometerse a estar circunscrito en unos estrechos límites prescritos de antemano, a cambio de conseguir cierta satisfacción.

La compensación trata de resarcir al individuo de las decepciones de su vida social recurriendo a medios sustitutivos.

Ambas alternativas dan cierta salida a la situación insostenible del conflicto abierto.

Pero la auténtica salida está en enseñar al individuo a tomar una postura activa en el problema, a objetivarlo, a entrar en una dinámica de transformación.

Desde que el individuo es muy pequeño, hay que animarle a hacer la experiencia de resolver por sí mismo los problemas que se le presentan y que su nivel de desarrollo le permite.

La etapa preescolar es decisiva para su madurez intelectual.

Siendo las funciones fundamentales de la inteligencia comprender e inventar, todo lo que le permita manipular los objetos, manipular las situaciones, dar soluciones a las cuestiones planteadas en juegos y trabajos, tener posibilidades de creación a partir de los materiales que tenga a su alcance, todo esto le llevará a desarrollar estas dos funciones y le estará preparando para poder dar en el futuro una respuesta activa y creadora.



MAFALDA

JARDIN DE INFANCIA

CABRAS, 22-TELÉF. 207 70 51 (de 17 a 20 h.) EL PLANTIO (MADRID)

ARTE • LETRAS

la televisión, se pone en contacto con autores como Chejov, Shakespeare, Miller, Lorca... Creo que esto es válido para el público a quien está destinado. Yo no veo nunca televisión. El escenario de la pantalla me resulta insuficiente, demasiado pequeño...

Un día, Arnold Wesker, tranquilo, muy tranquilo, tuvo una idea para solucionar el problema entre actores y empresarios: el Center 42.

—El Center 42 es un centro creado para promocionar las artes dentro del mundo del trabajo. No sé si sabéis que en las escuelas existe un programa especial para las ciencias, pero no para las artes. Entonces, el Center 42 iba a hacer dos cosas: una, intentar comunicar, transmitir a la clase trabajadora el teatro, el cine, la pintura y también pretendían realizar un programa de promoción de las artes en las escuelas... En las escuelas de Inglaterra se habla mucho de los grandes maestros, de Shakespeare y sus contemporáneos... parece como si después de ese teatro no hubiera nada... Por eso pretendo representar teatro actual y pienso crear agrupaciones de actores profesionales para sacar adelante esta empresa. Los actores realizarían dos funciones diferentes: unos se encargarían de las representaciones teatrales y otros mantendrían charlas,

conferencias y reuniones. El programa está planeado para extenderlo por todo el país, especialmente en las «ciudades claves», donde se hacen necesarios varios centros de promoción enlazados con el Center 42.

—¿Por qué se le llamó Center 42?

—Eso sí que es una larga historia... Durante una conferencia en la Universidad de Oxford ataqué, en plan amistoso, al movimiento laborista porque había abandonado las artes. Les dije: habéis trabajado mucho para facilitar la vida material, pero habéis abandonado la vida espiritual. Después, en otra conferencia, mantuve una charla con los representantes de los Trade Unions, unos ciento ochenta y siete, y les dije: os he criticado, ¿qué pensáis de esto?...

No obtuve respuesta... ¿Y dónde está el dinero para hacer un nuevo teatro? ¿Y dónde está el dinero para crear una orquesta? ¿Dónde está el dinero para hacer bibliotecas? Porque tal vez lo más importante que los Trade Unions pueden hacer sería ayudar al desarrollo de las artes... Habría que investigar entre las comunidades que se dedican al arte, lo mismo que hace el gobierno cuando quiere investigar la producción, por ejemplo, con los científicos, los tecnólogos, los médicos y los sociólogos, para bus-

car o solucionar un problema. Después de estudiar el problema, se hace un informe y se deciden las medidas a tomar. Si los Trade Unions organizaran una investigación entre esta gente y les pidiera sugerencias para tomar las medidas oportunas... pero hasta entonces no lo habían hecho porque no estaban interesados en absoluto en lo concerniente al mundo de las artes. Esta fue la primera sugerencia que hice. Entonces, los Trade Unions decidieron llevar mi propuesta a la reunión anual... Se llevaron a cabo las diligencias oportunas dentro del campo de las artes... y la resolución fue aceptada por unanimidad. La resolución tenía el número cuarenta y dos, por eso es el Center 42. Eso fue el comienzo... Quiero decir que los Trade Unions aceptaron porque se demostró que estaban interesados por el arte. Y así surgió una invitación para realizar un festival. Pero más tarde hubo una campaña de prensa contra mí... muy complicada... La cosa es que todo se vino abajo.

—¿Cuáles fueron los problemas?

—La causa principal fue el dinero. Y creo que fue culpa mía, porque la cantidad que se necesitaba no estaba a mi alcance... Todo el mundo estaba entusiasmado con la idea del Center 42... Era una gran idea, pero necesi-

ARNOLD WESKER

- Nació en 1932 en el East End de Londres, de padres judíos y proletarios.
- Siguió estudios de teneduría de libros, taquigrafía y mecanografía en la Upton House Central School, interrumpidos por la guerra cuando tenía dieciséis años.
- Servicio militar en la RAF, despidiendo sospechas por sus tendencias izquierdistas.
- Múltiples trabajos como pinche de cocina, obrero, lampista. Estudios en la Escuela Técnica Cinematográfica de Londres.
- Participó activamente en las "marchas de Aldermaston" para protestar contra el rearme.
- El 7 de junio de 1960, la English Stage Company-Royal Court Theatre inicia la representación de la trilo-

- gía de A. W. "Chicken soup with barley" ("Caldillo de gallina con cebada") (1958), "Roots" ("Raíces") (1959), "I'm talking about Jerusalem" ("Estoy hablando de Jerusalén") (1960).
- "The kitchen" ("La cocina") (1959) se basa en la experiencia de A. W. como aprendiz de pastelero en París y Norwich.
- "Chips with Everything" ("Patatas fritas a voluntad").
- Ha compuesto una comedia musical y un guión cinematográfico. Este último titulado "That Summer Night" ("Aquellos días de verano").
- La comedia musical se apoya en la tradición de la balada inglesa, cuya trasposición artístico-dramática aprendió de Sean O'Casey y Dylan Thomas.

taba medio millón de libras para ponerlo en marcha. Se pidió dinero al Consejo de las Artes, pero nos fue denegado. Recurrimos a los Trade Unions y nos contestaron: ¿para qué está el Consejo de las Artes? Y en el Consejo de las Artes: ¿para qué están los Trade Unions? Y los dos nos decían: ¿para qué están los hombres de negocios? Todo el mundo esperaba que todos ellos nos dieran el dinero...

Arnold Wesker, el de la fe inquebrantable en la vida.

—Bueno, esto no tiene nada de extraordinario. Hay mucha gente que tiene fe en la vida porque todo el mundo tiene necesidad de seguir viviendo. El mundo continúa vivo porque cree que llegará un día en que todo sea mejor.

Arnold Wesker nació en 1932 en Hackney, barriada proletaria del East End londinense, de padres judíos —el padre de ascendencia rusa, la madre oriunda de Hungría—, pobres y comunistas.

—Está claro que mi postura es socialista, pero hay mucha gente que parece tener la misma postura con muchas tendencias diferentes, trotskistas, stalinistas, leninistas... Es una pena que existan estas fracciones, porque los dictadores son los únicos que se benefician.

—¿El socialismo de Wesker es utópico?

—No, es muy realista. Mis ideas pertenecen a una vieja tradición, pertenecen a una tradición inglesa... Es muy fácil... Si los seres humanos olvidaran competir con los demás se podría alcanzar la felicidad. Este es uno de los problemas del hombre: el abandono de la competitividad con los otros, porque la sociedad, sobre todo en la que vivimos actualmente, es la más competitiva de todas las sociedades... Sé que hay muchas sociedades cooperativas que no funcionan, pero tenemos que repetirnoslo constantemente para in-

tentar que vayan bien... ¡Hay que hacerlo!

—¿Qué le hizo llegar a la realidad socialista?

—Mi pasado... Toda mi familia era comunista. Yo soy socialista. Mis padres eran obreros y tenían una idea muy sencilla del comunismo, consecuencia de una atmósfera en la que el mundo se planteaba que algo no iba bien. Yo continué la tradición de otra forma.

«Arnold Wesker es quien mejor se ajusta a la tendencia del realismo social... Es un artista del pueblo y para el pueblo». (F. Lorda Alaiz.) Arnold Wesker, entre los «young angry men», con Osborne, Behan, Delaney, Pinter...

—¿Cómo definiría Wesker su teatro?

—No quiero siquiera intentar definirlo. No me gustan las definiciones, pero ya sé que hay que partir de algo... La historia del hombre puede ser descrita como una historia de creación del orden. Los grandes científicos, los artistas han hecho todo lo posible para lograr una cierta comprensión donde existía la confusión. Casi todo lo que

hace el hombre es un intento de crear orden. Así definiría yo mi teatro. ■ **JUAN CASO Y HECTOR ROJAS. Foto: R. RODRIGUEZ.**

«Canción para un atardecer»

En teatro, donde más claramente puede tergiversarse o confundirse el sentido primitivo de un texto, hay que hablar —sobre todo en España— de dos entidades claramente separadas. De un lado, el texto en sí, que puede ser conocido a través de una lectura, sin necesidad de llegar a la representación (en ocasiones, incluso mejor que asistiendo a la representación), y de otro, la puesta en escena, en la que director y actores añaden su propio criterio de la obra, su propia sensibilidad y, en ocasiones, también su vanidosa necesidad de superar el texto y conseguir para sí la atención del espectador.

Naturalmente, esta distinción sólo es posible de cara al teatro «tradicional», y más aún, de cara al teatro «de tresillo», que es el que nos ocupa. La mayor parte

de los profesionales españoles de teatro han decidido no superar esa época; no sólo eligen para su representación los textos «de tresillo», sino que son incapaces de añadir una concepción nueva de ese texto o un método interpretativo que lo actualice en el sentido más amplio del término. Como mucho —caso de esta «Canción para un atardecer», de Noel Coward—, y seguramente con el fin de disminuir el presupuesto de una ambientación «de época», donde hay que decir 1920 se dice 1973; donde hay que citar a Bernard Shaw se cita a Arthur Miller. A su juicio, esta es la «actualización» máxima a que puede llegarse.

Conchita Montes, Enrique Diosdado y Amelia de la Torre son los tres artifices de esta «renovación» de Noel Coward. Sin necesidad de ser un ferviente admirador del escritor inglés, asistiendo a esta representación madrileña de su comedia se llega a descubrir su ingenio, su habilidad para desarrollar, según los moldes clásicos del momento, lo que se llama acción dramática; se quiere incluso defender su talento de escritor. Y si se llega a este extremo en la defensa de Coward es gracias al ataque virulento que está sufriendo en escena. Los tres actores mencionados supeditan la tensión dramática, incluso el sentido último de la obra —la búsqueda de una tolerancia respecto a la homosexualidad en un mundo que ataca febrilmente lo que no es, según el autor, más que una expresión más del amor— se supe-dita, digo, a lo que se pretende «lucimiento» personal. Los tres actores, buscando efectos, queriendo despertar sonrisas, miran continuamente al espectador, recitan su texto —¡que en principio debía estar interpretado por refinadísimo y topiquisimos ingleses!— como si de cualquier otra obra se tratase, fingiendo, más que interpretando, una co-

media de sutilezas e ironías a base de grandes y ampulosos gestos, cuando no de gritos estridentes.

Cuando el teatro español se ve, al parecer, imposibilitado de una renovación auténtica de sus presupuestos culturales, sería deseable al menos una participación más responsable de sus profesionales. Al menos, un trabajo laborioso y consciente que respete el sentido de la obra elegida o que lo renueve con espíritu crítico. Todo menos una cómoda repetición de «clichés» y «tics» interpretativos, que seguramente harán la delicia de un sector del público, pero que nada hacen por el teatro ni por sus gestores. En un momento como el nuestro, en que grupos desprestigiados calificados como «amateurs» trabajan arduamente en función de resultados maduros, no es posible continuar considerando que el éxito de una representación profesional estriba en el buen nombre de sus intérpretes o en sus muchos años «de tablas».

Noel Coward, el divertido representante de un teatro sobrio y «elegante», incisivo y crítico, no consigue una buena representación en su «Canción para un atardecer» española; sólo puede hablarse de transformación, que, curiosamente, envejece más a sus adaptadores que al texto primitivo, escrito hace casi medio siglo. ■ **RAMON VALLE.**

bia hecho nada como ayudante, ni como meritorio, ni como nada de nada. Sí, dentro de una compañía que se llamaba Teatro Popular Infantil, y una serie de televisión, también para niños: «Tu amigo el libro». Pero en cine, nada; directamente fui a dirigir cuando tenía veinte años.

Este quizá sea el aspecto más destacable de la carrera de Eloy de la Iglesia: su rapidez. No es «normal» realizar la primera película a los veinte años. Ni tener, a los veintinueve de hoy, una filmografía con siete títulos («Fantasía 3», «Algo amargo en la boca», «Cuadrilátero», «El techo de cristal», «La semana del asesino», «Nadie oyó gritar» y «Una gota de sangre para morir amando»). De ellos, sólo el segundo, quinto y séptimo considera De la Iglesia como «realmente suyos». En nuestra opinión, es precisamente un film no exhibido en Madrid —«La semana del asesino»— el que apunta mejores cosas. Los dos más recientes se han estrenado al mismo tiempo en nuestra cartelera, con mayor fortuna comercial —que no de crítica— para «Una gota de sangre para morir amando», «la película más cara del año», según su autor. Dada entonces esta trayectoria (con hechos insólitos, como el haber rodado una tercera película sin siquiera tener estrenadas las dos anteriores), parece lógica nuestra curiosidad por saber cómo ha podido Eloy de la Iglesia desarrollarla, dentro, además, de un contexto tan poco favorable como el del cine español:

—Es que yo no creo que sea tan difícil hacer cine en España. Ni funciona en ello un rígido control comercial. Quiero decir que todos sabemos que en este país hacen cine muchos directores que no dan ni un duro en taquilla. ¿Por qué? Pues porque hay tres formas distintas de tener éxito aquí: tener éxito con la crítica, tener éxito con el pú-

¡EGOISTAS DEL MUNDO, UNIOS!



CINE

Eloy de la Iglesia y la violencia

—La primera vez que yo entré en un estudio de cine fue ya para decir «¡motor!». Nunca ha-