

esta suerte de esquemas reaccionarios y banales. Siendo o no una película pensada para niños, "El pájaro azul" está mal rodada (con trucos visuales de sorprendente torpeza), mal construida dramáticamente (donde las situaciones se interrumpen innecesariamente para dar paso a algunos ballets rodados sin imaginación) y es, en definitiva, una película mentirosa, que parte de considerar el abstracto sentido de "la felicidad" para relacionarlo con el conformismo. Uno de los aspectos más divertidos de la película se refiere a la interpretación: ver a la rolliza Elizabeth Taylor vestida de "hada de la luz" en sus intentos por simular unos pasos de ballet, sorprenderse con una Jane Fonda haciendo de "hada de la noche" o contemplar a Ava Gardner en unos intentos desesperados por salvar una fea secuencia en la que ella es la

"reina de la lujuria" (traducida púdicamente en la publicidad española como "reina de la voluptuosidad"). A estas imágenes, ya en sí mismas divertidas, se añade el doblaje español que no ha respetado ni aun las canciones: en lugar de oírse las bandas originales de la película (que posiblemente tuvieran, dentro de la tradición musical del cine norteamericano, algún valor respetable), se reemplazan por las estridentes voces de unos españoles no ensayados. Delito ya sufrido por otro título de George Cukor, "My Fair Lady". Ni con esta película ni con "Les Girls" ni con "Ha nacido una estrella" (por citar otros musicales de Cukor) tiene nada que ver la película que nos ocupa. Ni siquiera con "El mago de Oz", a la que continuamente recuerda, a pesar de haber trabajado Cukor en la preparación y primeros días de rodaje de dicha película. ■ D. G.

TEATRO

Defensa del actor

Desaparecido en "su día", por su tono democrático y por los riesgos de cualquier debate "en directo", el programa titulado "La clave" ha vuelto a Televisión Española. Planteado un determinado tema, se proyecta una película relacionada con él, y, luego, media docena de personas invitadas lo discuten ante las cámaras y responden a las preguntas que los telespectadores formulan telefónicamente. El esquema es razonable, los invitados heterogéneos, la película elegida coherente, y el resultado general infinitamente más vivo y más abierto de lo que ha sido norma conductista de Televisión Española.

La otra noche se eligió un tema estrechamente vinculado a la vida teatral. Se trataba en realidad del "nacimiento de una estrella" —y la personalidad fundamentalmente cinematográfica de los invitados prueba por dónde andaban los cálculos previos—, de los términos subjetivos y objetivos que condicionan su aparición, pero la proyección de "Eva al desnudo", y cuanto hay en ella de descripción del medio teatral, vino quizá a alterar el propósito inicial. Los invitados hablaron, como estaba previsto, especialmente de cine y de su personal inserción en la profesión cinematográfica —cosa que la película, tangencialmente, también legitimaba—, pero, en sustancia, el telespectador fue invitado a juzgar una imagen de la vida teatral. Una imagen áspera, asentada —como explicó Nadiuska, a la que no basta, según registró el implacable directo, con "estar cojonuda" —en dos normas inamovibles: la "necesidad del éxito" y el carácter bélicamente competitivo del concepto. "No me gusta hacer daño gratuitamente; pero si tengo que hacerlo a quien sea, para subir, lo hago", dijo la actriz.

Nadiuska hablaba de cine y desde su singularísima condición de "sexy boom", pero la verdad es que en la película de

Mankiewicz acabábamos de ver cómo una actriz dramática, al parecer de extraordinario talento —interpretada por Anne Baxter—, llegaba al "estrellato" a través de un rosario de mentiras y deslealtades. El director Giménez-Rico, invitado al debate, dijo que para él se trataba de una simple película sobre la ambición, que tomaba el teatro como pretexto, pero que podía, con la misma legitimidad, haber elegido otro campo profesional. No creo que el espectador medio aceptara este argumento. El mundo del actor constituye, para la inmensa mayoría, el ejemplo de las relaciones implacables, donde el tamaño del nombre en el cartel, el buen papel, el elogio del crítico, el mejor camerino, el contrato ventajoso, tienen detrás un oscuro corredor. Fernán-Gómez —otro invitado— indicó que él no "se reconocía" en esa visión del teatro norteamericano, pero a nuestro gran actor le faltó explicar si esa falta de identificación nacía de discrepancias superficiales —otros camerinos, otros hoteles, otro tono— o de distancias profundas. En definitiva, lo que prevaleció fue la ferocidad de la película y la disposición de Nadiuska a tomarla como fiel reflejo de la realidad profesional. Quizá —y eso es lo importante— porque USA cuenta con un teatro básicamente organizado como el nuestro.

Y aquí vienen ya mis preguntas. ¿Por qué "ha de ser" así la vida y la lucha del actor? ¿Qué sentido tiene "declararse inocente" desde la butaca? ¿Qué factores de la ordenación teatral determinan esta patética mezcla de fiereza y debilidad, soberbia y humillación, en el comportamiento profesional de los actores? Si Mankiewicz eligió el "campo teatral" no fue gratuitamente. En pocos campos —si exceptuamos el de los políticos profesionales o el de los toreros— podría encontrarse esa mezcla de fuerza y servidumbre, de gloria y destrucción, en que viven los personajes de la película. Pero, ¿no es cierto que ese "modo de ser actor" resultaría totalmente modificado si el teatro ganara la consideración de un "bien social"? Es decir, si el juego puramente privado se sustituyera por un "planteamiento público" de la profesión. El éxito saca al actor del anonimato y le da popularidad y dinero. ¿No es injusto que las "circunstancias favorables" se distribuyan con arbitrariedad? ¿Cómo esperar



Nueve de "los diez de Hollywood" reunidos para presentar su declaración ante el Comité de Actividades Antiamericanas: de izquierda a derecha, Robert Adrian Scott, Edward Dmytryk, Samuel Ornitz, Lester Cole, Herbert Biberman, Albert Maltz, Alvah Bessie, JOHN HOWARD LAWSON y Ring Lardner. El décimo, Dalton Trumbo, había dado su palabra de presentarse al día siguiente.

Cecil B. de Mille, y había trabajado como guionista para RKO, Metro y United Artists, era autor, entre otros, de dos guiones sobre la guerra de España: "Heart of Spain", de Paul Strand y Leo Hurwitz, y "Blockade", de William Dieterle". Los cargos contra Lawson en el Comité eran, según Gubern, de lo más severo: "El de haber fundado y sido primer presidente de la Screen Writer's Guild (1935), sindicato de guionistas que era generalmente contemplado como un instrumento del Partido (Comunista) y una de las "bestias negras" de la reacción de Hollywood".

Años más tarde, en el prólogo del libro "The creative Process", el propio John Howard Lawson escribiría: "Mi profundo sentido de responsabilidad como artista, mi postura ante el trabajo que desarrollo, ante los demás, ante la sociedad entera, motivó las actividades culturales y políticas que desarrollé durante los años 30 y 40, y mi

papel en el curso de dichas décadas, tan polémicas, tan llenas de fervientes discusiones y progresos democráticos, culminó, lógicamente, en mi designación como víctima del maccarthysmo, cuando su sombra siniestra se extendió sobre el país. Con razón fui acusado de haber defendido la libertad de pensamiento, de creencias y expresión".

Profundo conocedor de las cinematografías de todo el mundo, y muy especialmente de la de la Unión Soviética (donde vivió varios años), Lawson es autor, entre otros, de ese libro aún no traducido en España y que en Francia se conoce con el título de "Le cinema, art du XX siècle", donde desarrolla toda una teoría sobre el arte cinematográfico en la que el compromiso del artista con su tiempo forma el eje básico de la creación. Teorías que particularmente tuvo escasas ocasiones de llevar a la práctica, gracias a la feroz depuración de McCarthy. ■ DIEGO GALAN.

que cada actor no defienda su supervivencia luchando por el disfrute de esas circunstancias?

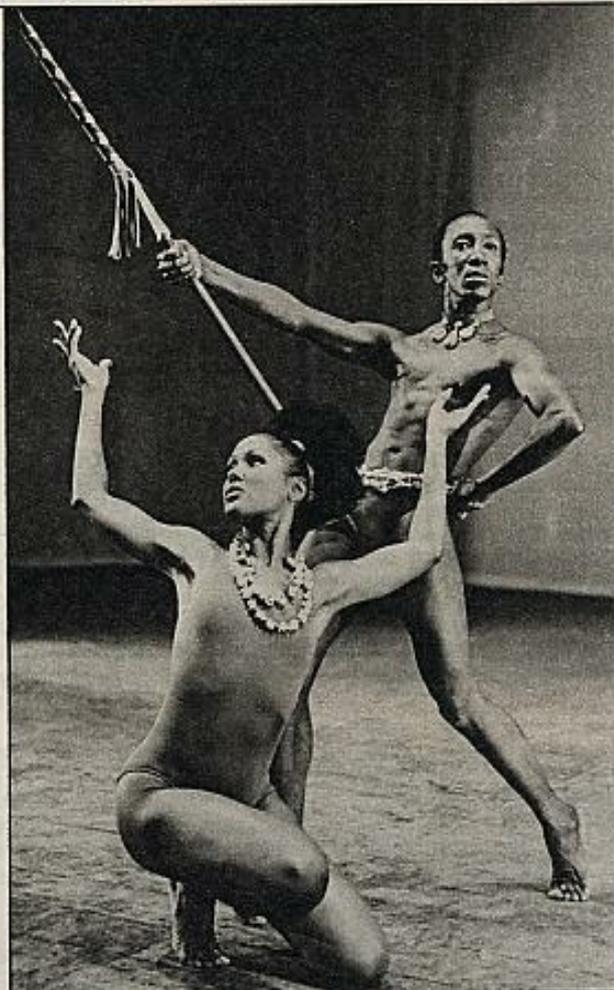
Es ridículo pensar que cualquier ordenación justa del teatro eliminará la distancia entre los actores con talento y disciplina y quienes no los tienen. Al contrario, lo que hará es ponerla en evidencia, como ya sucede en otros países, que están muy por delante de nosotros en este punto. Pero sí acabará con todo lo que ha puteado desde siempre la profesión, dejando las "malas artes" para los peores en lugar de establecerlas como norma de supervivencia.

A menudo he expresado mi disconformidad con ciertas posiciones de los actores, encerradas en un estricto reivindicacionismo, que, a mi modo de ver, por soslayar el compromiso global con el hecho escénico, favorecen el concepto de teatro que pretenden combatir. Propugnando, a lo más, un reajuste salarial del mediocre teatro de siempre.

Ahora, ante ese "debate" de "La clave", siento la necesidad de escribir lo que allí no se dijo. Que al actor lo hemos hecho así secularmente entre todos. Y que todos —ellos y nosotros— tendremos que luchar para que su trabajo se dé en términos objetivos de rigor artístico y de dignidad humana, creando el marco social coherente. El personaje de Anne Baxter —como Nadiuska—, hoy por hoy, las víctimas. ■ JOSE MONLEON.

El ballet y su desarraigo

Hace años, cuando los Festivales de España se plantearon qué programación podía ofrecerse, políticamente inocente y de categoría estética incuestionable, dieron con el ballet. Ciertamente aquí sólo teníamos unas pocas compañías especializadas en una determinada línea —Antonio, Pilar López, Gades...—, cuyo "españolismo" les abría el mercado internacional. A todas ellas, o a la mayoría, se les invitó, a la vez que se traía a una serie de compañías extranjeras. Se conectó primero con los grandes centros occidentales de la danza —USA e Inglaterra, sobre todo— hasta llegar muy pronto a la conclusión de que del Este podían venir compañías que reuniesen la triple y ventajosa condición de su mejor precio, la presumible



El grupo "Danza Nacional", de Cuba.

curiosidad de un público largamente separado de los países "del otro lado del telón de acero" y, lo que era ya el "sumum", su absoluto candor. Un ballet rojo, barato e inocente era algo realmente insuperable para la España de años atrás.

En este verano del 77, tan difícil de calificar, aunque, en cualquier caso, históricamente muy distinto de los anteriores, trabajan en el marco de los Festivales los siguientes ballets: Ballet Folklórico Rajko, de Hungría; Ballet Español de María Rosa; la Danza Nacional de Cuba, y el Ballet del Gran Teatro de Ginebra. La programación podría ser del mismísimo año en que Carrero Blanco mandó retirar un Brecht del María Guerrero tras la comprobación personal de su peligrosidad; podría ser también la de unos futuros Festivales con subvención de un Gobierno socialista; como puede serlo, con toda lógica, en este verano de transición. ¿Por qué? ¿Cómo entender que la programación teatral haya sido una traducción de la realidad sociopolítica del país —cada momento ha tenido "su" cartelera— mien-

tras el ballet se repetía, al margen de ese problema? ¿Es que el ballet se reduce a un problema de "lenguaje"? ¿Es que el lenguaje de la danza no contiene también un compromiso, aunque menos explícito que el cotidiano lenguaje dramático?

Sobre el papel, los grupos seleccionados son otras tantas expresiones de realidades culturales muy significativas. Poner juntos a un Ballet de Cuba, creado poco después de la victoria de Fidel, un Ballet popular húngaro, o sea de un país donde las clases populares llegaron "oficialmente" al poder, el Ballet del Gran Teatro de Ginebra, crecido a la sombra de Balanchine, con incrustaciones norteamericanas y expresión actualizada del clasicismo coreográfico, y un Ballet Español, repleto de temas andaluces, supone confrontar realidades que andan encontradas en la Historia y que, respetando lo específico del ballet, deberían aparecer como tales a través de sus respectivas expresiones coreográficas.

Nada de esto sucede, sin embargo. Cada cual a su manera, al margen del mayor o menor ta-

lento, se encarga de diluir cuánto tiene de propio en esa especie de gran cacerola que suele ser el ballet. Zingaros de Hungría, negros de Cuba, gitanos de Andalucía, o suizos de excelente técnica clásica, acaban provocando en el espectador un mismo tipo de aquiescencia.

Es evidente que la solución a este problema no puede estar en ninguna politización de los temas, en ningún realismo robado a las representaciones dramáticas. Ejemplos claros tenemos de dónde se llega por ese camino. El ballet ha de cuidar sus raíces a la vez que su imaginación y valerse de sus complejismos medios para afirmar su creatividad y su originalidad. Ciertamente en España apenas hemos visto las expresiones del ballet más creativo de nuestros días. Y cuando lo hemos visto ha solido ser despachado, desde la pedantería de la ignorancia, con comentarios displicentes, no fuese a ser que se nos notara la superficialidad de nuestros conocimientos. Sin embargo, lo que pudiéramos calificar de ballet rutinario, en sus distintas líneas, ése sí lo hemos visto, a veces, como ocurre con las cuatro compañías de este año, servido con impecable academicismo, salvo el caso quizá del grupo cubano, que es el que realiza, por su doble entronque con la revolución y con las tradiciones indígenas, un trabajo más expuesto y más nuevo.

Como ciudadanos de un país que ha padecido muchos años de feroz censura, estamos en perfectas condiciones para señalar que, pese a no tener otro ballet que la "espectacularización" del baile popular andaluz, a menudo se invitó a una serie de compañías de todo el mundo, como ejemplo de un "arte sin complicaciones", de un lenguaje que parece haber perdido el nexo imprescindible entre la belleza formal y su sentido social e histórico. ■ J. M.

DISCOS

Rock de ayer

Ante los dieciséis lanzamientos de la Edición Coleccionistas de Polydor, uno se encuentra cargado de sentimientos ambi-