

## estrellas de ida y vuelta

Si durante bastante años, Hollywood marcó la trayectoria a seguir en lo referente a estilos, tendencias y géneros, últimamente el área de influencia se ha desplazado a Europa, y son países como Francia e Italia los que marcan actualmente las corrientes a seguir. Estas dos cinematografías han impuesto un enfoque de la realidad, que ha sido adoptado por el propio Hollywood. La razón de tal descentralización hay que buscarla en los últimos coletazos del "star-system".

Como es sabido, el cine americano ha basado su poderosa industria en el culto a la estrella: ésta vendía el film que el realizador había hecho. Quizá en ninguna cinematografía como en la americana se haya mimado tanto a la estrella: y se la haya despreciado también porque cuando la estrella dejaba de causar impacto sobre el público se la barría implacablemente del firmamento al que se le había aupado.

Marilyn fue probablemente la última gran representante de este sistema. Heredera de la tradición de la "vamp" y de la estrella estereotipada, luchó por desembarazarse de su destino y tuvo que sufrir el castigo destinado a semejante rebeldía: debatiéndose en una continua contradicción hubo de sucumbir, zafándose así del absorbente "star-system".

Años más tarde, Hollywood lanza una gran operación: la protagonista es Carroll Baker, aquella pequeña y escandalosa "Bobby Doll" que revelara Kazan hace unos años. Pero pese a la gigantesca campaña publicitaria, organizada, la carrera de Carroll Baker se desarrolla de forma harto laboriosa: un mito no se improvisa; se impone automáticamente cuando en un momento dado responde a una aspiración colectiva.

Hollywood, no obstante, persiste en cultivar el sistema que ha creado su grandeza y al mismo tiempo su miseria. Consciente de esa competencia que le plantea Europa, Hollywood ha ideado una estrategia que consiste en rapiarle al Viejo Continente sus mejores estrellas. Cuando Vadim lanzó a Brigitte Bardot en "Et Dieu créa la femme" recibió numerosas proposiciones para trabajar en estudios americanos, pero lo más que han conseguido los magnates de la ex Meca del Cine es que la primera estrella francesa apareciera fugazmente en el film "Querida Brigitte".

Con la promoción de estrellas italianas ha habido más suerte; los tres primeros nombres del "box-office" italiano —Gina Lollobrigida, Sofia Loren y Claudia Cardinale— han hecho ya su viaje a Norteamérica y han trabajado en sus estudios. La Cardinale ha sido la última en llegar y la que más se ha resistido a ir. También ha sido la única que se ha negado a someterse a las imposiciones de Hollywood. De una u otra forma, Gina y Sofia han aceptado transformarse por la óptica de Hollywood. El caso de la Loren ha sido posiblemente el más notable. Lanzada en su país como actriz "popular", con todo el nervio y desgarrar tópicos de la mujer napolitana, fue transformada en el sentido de una estilización: Sofia Loren aparecía en sus films americanos —"Esa clase de mujer", "Orquídea negra", por ejemplo— como un tipo latino pero "depurado". Gina Lollobrigida no sufrió una modificación tan radical puesto que en sus últimas películas europeas, antes de partir para Hollywood, ya se apuntaba ese proceso de "refinamiento".

Claudia Cardinale ha regresado de su experiencia americana bastante disgustada: después de luchar con peluqueros, maquilladores, jefes de relaciones públicas y demás "creadores de estrellas" ha conseguido salvaguardar su personalidad, pero no parece dispuesta a repetir la experiencia, aunque es probable que los compromisos de su productor Cristaldi la obliguen a saltar de nuevo el Atlántico. En cualquier caso, está claro que la tenacidad de Claudia será capaz de volver a imponerse sobre la gran "machine" de Hollywood.

Si Sofia y Gina de un modo u otro han debido someterse, Virna Lisi ha aceptado renunciar a su personalidad para adoptar la que Hollywood consideró más conveniente. Lanzada como "la sucesora de Marilyn", Virna debió pasar por todo aquello que rechazó Claudia. La imagen que el cine americano nos ofreció de la Lisi en "Cómo matar a la propia esposa" era absoluta y radicalmente diferente de la que conocíamos de la actriz italiana. En realidad, uno se pregunta para qué fueron a buscar a Virna Lisi a Italia si luego iban a hacer de ella una mujer prácticamente diferente... Sometiéndose, despersonalizándose, anulándose, Virna Lisi ha alcanzado el estrellato y, en cualquier caso, compite dignamente con sus colegas americanas en cuanto a talento interpretativo.

En justa correspondencia, las estrellas de Hollywood emigran a Europa. Jane Fonda ha hecho prácticamente su carrera en Francia. Después de unos films de poca calidad en Norteamérica —en los que consiguió, sin embargo, destacar su enorme personalidad—, encontró a Vadim. Un poco de romance, que acaba de terminar en boda, y otro poco de actividad profesional han bastado para consagrarse internacionalmente. Tony Perkins es otro caso de actor que se ha convertido en gran estrella al llegar a Europa.

Hollywood seguirá fiel al "star-system", y las estrellas, menos fieles al sistema que en otros tiempos, buscarán ese equilibrio entre Europa y los estudios americanos que hoy día les otorga la consagración internacional.

JESUS GARCIA DE DUEÑAS

## mesa redonda sobre el teatro en Europa

No hace mucho tiempo, el sentimiento de «europeidad» registró un espectacular proceso de aceleración. En todo Occidente —exceptuando quizá en la Gran Bretaña, sometida a una crisis de su tradición y, a veces, hasta justificado complejo de superioridad política— se hablaba de Europa como de una unidad tangible, evidente, cuya inmediata estructuración económica no iba sino a ratificar lo que, sentimental y culturalmente, era ya un hecho.

Señalar cuanto había de positivo y de insuficiente en el acelerado europeísmo de unos años atrás, no es cosa que venga a cuento en esta columna. Si quiero, sin embargo, comentar hasta dónde el teatro europeo participó en el movimiento, e, incluso, hasta dónde lo superó.

Sin duda, el Instituto del Teatro, dependiente de la UNESCO, fue la primera institución que trabajó en este sentido. Las diversas delegaciones nacionales, encuadradas en la organización general del ITI, debían facilitar un contacto permanente entre los núcleos teatrales de los países pertenecientes a la UNESCO. Contactos que, empezando en lo simplemente informativo, prometían una interacción y una progresiva interinfluencia. El plan valía la pena. Primero, porque, respetando la diversidad cultural de los países, tendía a estimular un nivel estético, un conocimiento de las formas, común; con lo cual venía a conciliarse lo que separa y lo que une, lo particular y lo comunitario. Segundo, porque al sospechoso oportunismo político que pudiera haber en esta momentánea excitación de lo «europeo» —dejando fuera a todo el Este, con el que se montaba una especie de «Anti-Europa»— se oponía un sentido de supranacionalismo mucho más racional e ilimitado. A través del ITI, una serie de colectividades, situadas en diversa circunstancia, podían dialogar, conocerse, discutir, entendido el teatro como un fenómeno esencialmente cultural y no dominado por las conveniencias y necesidades de minorías económicamente cualificadas. El ITI servía con ello a una política cultural a la que, por desgracia, aún no ha llegado la política a secas.

De ahí probablemente, el relativo fracaso, la relativa ineficacia, de este Instituto de la UNESCO, nacido para vivir y trabajar sobre supuestos más abiertos y desmilitarizados de los que hoy imponen una gran parte de las políticas culturales nacionales.

Otro esfuerzo interesante ha sido los Festivales Internacionales, entre los que el Teatro de las Naciones de París constituye la más fecunda experiencia. Hoy se formulan muchas críticas a dicho Teatro; unas veces, justamente; otras, olvidando algunas de sus grandes aportaciones. Es cierto, por ejemplo, que los criterios selectivos han sido, a menudo, muy bajos. Pasa aquí, como con la ITI: los proyectos fallan porque los organismos nacionales no siempre están a la altura de las circunstancias. Las influencias, las amistades, las conveniencias de una propaganda política, han llevado a París compañías que no representaban en absoluto los mejores esfuerzos teatrales de su país de origen. Luego, las crónicas se han encargado de camuflar la realidad y presentar como éxitos lo que eran —dentro de la razón de ser de un Teatro de las Naciones— rotundos fracasos. Todo esto, en cuanto a los errores. Porque, en lo positivo, el Teatro de las Naciones ha contribuido a despertar el interés mundial sobre fenómenos o autores que eran conocidos —fuera del país— por pequeñas minorías. París, por ejemplo, «lanzó» al Teatro de la Ópera de Pekín o al Berliner Ensemble, dos compañías de impresionante calidad que aún no había visto el moderno Occidente. Otras, como el Workshop, de Londres, tíbiamente estimada por la crítica oficial de su país, alcanzaron en el Sarah Bernhardt el reconocimiento internacional que luego les ha permitido seguir y ampliar su trabajo. La mítica calidad del teatro soviético ha sufrido también una positiva crítica: ha quedado claro lo que hay en él de perfección y lo que hay en él de academicismo, de parón de reloj. El teatro alemán, por el contrario, ha deslumbrado. Y Shakespeare, montado según el barroquismo de sus exigencias —grandes triunfos de Peter Brook—, ha dejado de ser un dramaturgo apto para experiencias ideológicas en espectáculos modestos.

Podrían citarse innumerables aportaciones. Y, entre las más expresivas, la evidencia de que una serie de «grandes maestros» ha perdido su vigencia, reducidos —al entrar en juego el nuevo humanismo popular y supranacional— ya a portavoces de grupos sociales que han dejado de gobernar la cultura. La participación de las compañías africanas ha sido otro cañonazo.

Ahora, concretamente del 6 al 9 de septiembre, va a celebrarse en Vichy una Mesa Redonda sobre el tema general de «el porvenir del teatro en Europa». Las cuatro ponencias no pueden ser más expresivas: «Concepciones escénicas del futuro», «Teatro de diversión y teatro de compromiso», «Nuevos autores, nuevo público» y «Hacia un teatro de Europa».

Frente a un «europeísmo» unificado y monolítico, dictado por conferencias internacionales o por un bienintencionado idealismo, se alzó una razonable defensa de las realidades nacionales peculiares. Han bastado unos pocos años para ver que ese «teatro de Europa» es posible, en la medida que, por debajo de la circunstancia política anecdótica, subyacen una problemática y un destino común. Los protagonistas y antagonistas van pareciéndose cada vez más. Por eso, lo que un día aún cercano parecía superficial es ya un hecho claro. Aunque, naturalmente, la Europa de la Cultura, la Europa del Teatro, no haga nunca el juego a la «Europa» de los intereses políticos.

JOSE MONLEON