

EN PUNTO

de un paternalismo comprensivo y sonriente, como en «Tortilla Flat». El paso siguiente de Steinbeck le condujo hacia un misticismo oscuro en «Al Este del Edén», donde ya la condición del miserable aparecía no como un fruto de la presión social, sino como un castigo de la divinidad y como una consecuencia de mal uso del libre albedrío. En 1961, «El invierno de nuestro descontento» ha sido ya lo que algunos críticos han considerado un sermón, una prolongada lamentación sobre la «pérdida de valores morales» en los Estados Unidos, un canto al viejo idealismo conservador. Era un canto a lo genuinamente americano, sin establecer excesivas diferencias entre el bien y el mal, a condición de que respondiese a su versión personal de «lo americano». Al mismo tiempo, sus crónicas y su libro acerca de la URSS no dejaban lugar a duda acerca de dónde situaba Steinbeck la duda del mal. Si esta evolución ha podido modificar seriamente la calidad interior

de su obra, en ningún caso ha perjudicado la calidad literaria, profundamente conmovedora, de cada una de sus obras y el retrato de personajes humanísimos y de un amplio retablo americano. Cuando, en 1962, se le concedió el Premio Nobel, se vio que en el jurado sueco vivía, sobre todo, el recuerdo de sus primeras obras, pues se le mencionaba como dueño de «una percepción social» y de una simpatía constante «a los oprimidos y a las víctimas». En los últimos años de su vida, llevado de su «americanismo», Steinbeck ha llegado a defender la agresión de Estados Unidos en Vietnam, en cuya lucha participaron dos de sus hijos. Esto le ha valido, a la hora de su muerte, una cierta distorsión óptica de toda su obra. Se ha podido escribir en una necrología («Herald Tribune») que «Las uvas de la ira» contenían «una defensa específica de la propiedad privada y de la empresa privada».

EL RETORNO DE FRED ASTAIRE

Del frac a los harapos de peregrino



«Cuando termine este encargo comercial podré hacer el cine que me interesa», declaraba el joven realizador Francis Ford Coppola mientras rodaba «Finian's Rainbow», película titulada aquí «El valle del arco iris». Ford Coppola habla sólo un buen chico durante los siete años que trabajó como guionista por cuenta de una importante productora americana y había recibido como premio la dirección de esta comedia musical espectacular, protagonizada por grandes estrellas: Fred Astaire, Petula Clark y Tommy Steele. Pero antes, con un presupuesto inhabitual en la potente industria de Hollywood —715.000 dólares—, había realizado «You're a big boy now» —«Ya eres un gran chico»—. Y antes aún, en Irlanda, dirigió una película, «Demencia 13», que sólo le costó veinte mil dólares.

El citar esas cantidades indica la voluntad de independencia que animó al autor. Efectivamente, ambas muestran un inconformismo y una perspectiva crítica poco frecuente en el

cine norteamericano actual. Por eso no hay que extrañarse de que «El valle del arco iris», sin dejar de ser una comedia musical pura y simple, adaptación concienzuda de un éxito de Broadway, es un film con ideas personales.

Parece que Ford Coppola haya pretendido parodiar los films interpretados por Sidney Poitier, en los que se presenta un planteamiento falseado del problema racial: hay una escena particularmente divertida, pero profundamente incisiva, que tiene más valor que cualquiera de esas películas que Hollywood recarga de Oscar para lavarse una mala conciencia. Me refiero al momento en que el químico de raza negra es contratado como criado en casa de un senador sudista; el secretario de este adocina al aspirante, recordándole cómo «debe» comportarse un negro, de acuerdo con las normas establecidas por las clásicas películas racistas, «El nacimiento de una nación» y «Lo que el viento se llevó».

Las anotaciones críticas, las ideas personales de Ford Coppola, nunca se interfieren en el desarrollo de la comedia musical, a la cual sirve dentro de la tradición del género, buscando, eso sí, una constante inventiva en la plasmación de los números musicales.

Gran atractivo del film es la presencia de Fred Astaire, a quien hacia tiempo que no veíamos en cine. Astaire «es» la comedia musical o, por lo menos, una parte esencial de ella. A los sesenta y siete años sigue conservando su figura esbelta, plena de ritmo y flexibilidad. Si ha envejecido físicamente, no ha perdido en cambio la gracia y el encanto que constituyeron sus principales cualidades a lo largo de más de treinta años de perma-

nencia como estrella del cine musical americano. Fred Astaire baila poco en este film, pero cuando lo hace nos recuerda los mejores momentos del género. No puede haber mejor homenaje a su personalidad que incluirle como protagonista en el reparto de una superproducción actual, en la que el viejo Astaire sigue teniendo cabida. Por su parte, Ford Coppola le rinde un pequeño y privado homenaje: Fred Astaire aparece bajo los rasgos de un infatigable viajero holandés, vestido con ropas viejas y deshilachadas; pero el recuerdo del inolvidable frac del bailarín aparece de una forma insólita, con el casquete sobre la cabeza y el bastón de peregrino. Astaire sigue saltando, como sólo él sabe hacerlo, al cabo de los años. ■ J. G. D.

TEATRO

Notas para un resumen del año

Siempre nos hemos resistido a «medir» la vida teatral española por sus carteleras. Siempre «hemos sabido» que había más y que, de alguna manera, también formaba parte de esa vida lo que, a veces, por demasiado vivo, no puede vivir en un escenario.

Quizá incluso hemos sobrevalorado nuestro «teatro en potencia», atribuyéndole méritos y significaciones cuya exactitud está por ver. Pero, ¿cómo no correr ese riesgo? La paradoja es ésta: nos gusta, nos interesa, el teatro, y, sin embargo, apenas tres o cuatro veces al año tenemos ocasión de encontrar representaciones regulares a la medida de ese interés. ¿Cómo no, entonces, mirar una y otra vez hacia ese teatro «potencial» que no se representa o se representa esporádicamente y en malas condiciones? ¿Cómo no buscar en él las razones de ese interés que tantas veces ha de avergonzarse de la ingenuidad que se le atribuye? Pero, ¿puede hablarse de un teatro «en potencia»? ¿Acaso el teatro no es, por definición, un fenómeno escénico, una expresión que pasa de literatura o de moral a arte dramático, si es que pasa, en el minuto en que se materializa frente a un público?

Creo, profundamente, en ese «otro teatro» español al que pertenecen Valle-Inclán y el dramaturgo y ensayista teatral Miguel de Unamuno. Sobre sus corrientes navegan autores, títulos y hombres de teatro de innegable importancia. De él toman fuerzas los empeños que rompen la tónica de nuestro conservadurismo.

Sin embargo, me pregunto si no estamos corriendo el peligro de confundir el teatro con otras cosas. Si bajo la capa de Valle-Inclán —que no solamente protestó contra su época, sino que lo hizo artísticamente, a través

de varios esperpentos que constituyen el «mejor» teatro español contemporáneo— no se estarán escondiendo muchos moralistas, a los que el teatro interesa secundaria o accidentalmente. Porque la premisa inicial del trabajo teatral es la pasión y el interés por el medio artístico elegido, por las posibilidades y problemas que se abren tras palabras como «actor», «espacio escénico», «puesta en escena» o «público».

Que el teatro tiene siempre, lo quiera o no, una significación ideológica, es obvio. Que aparece ante un público, en un tiempo y un lugar, también. Pero sus implicaciones ético-políticas se insertan dentro de una unidad superior y específicamente teatral. Tomemos, por ejemplo, los casos de Stanislawski y Bertold Brecht, quizá los más importantes del teatro moderno, cada cual a su manera. Pues bien, Stanislawski realizó la parte fundamental de su trabajo e investigación en la época del control y la censura zaristas, lo que no fue obstáculo para las magnificaciones posteriores. Trabajo, bien entendido, sobre un escenario, a través de una compañía, a través de una larga investigación teórico-práctica. Y en cuanto a Brecht, realizó una parte fundamental de su obra en el exilio, en condiciones realmente difíciles. Así ha sido siempre cuando de verdaderos hombres de teatro se trata. Porque la disyuntiva real es que o se está «de algún modo» en el escenario —o cerca de él— o se está «fuera» del teatro. El «cómo estar» es problema de cada uno. Y el decir que «no se puede estar de ninguna manera» es confesar, se den o no razones por medio, que el teatro no nos interesa o nos interesa secundariamente. ■ J. M.



VALLE-INCLÁN Y UNAMUNO: EL «OTRO TEATRO»