

art buchwald

POR UNA ECONOMIA MAS SOLIDA

WASHINGTON.—Una de las frases por la que más aplausos recibía Richard Nixon durante su campaña electoral por todo el país era: «En vez de más gente en las listas de pagos por auxilio social, queremos más gente en nóminas de trabajo». Nadie podía estar en desacuerdo con tal cosa, excepto los consejeros económicos del propio Nixon. Mientras el candidato republicano iba ofreciendo más empleos para la gente, sus consejeros económicos no dejaban de insistir en que iba a haber mucho más desempleo, si es que se quería invocar una inflación y una regresión.

Me puse al habla con un economista independiente, el profesor Ulrich Upgraph, director del Instituto de Economía Sólida sin Utilidades, y le pregunté acerca de esas teorías de Nixon de reducir el número de personas que dependen de auxilio social y darles empleo para conseguir una economía sólida.

—Me parece algo terrible —contestó Upgraph—. Todo el mundo sabe que cuando todos tienen empleo se produce inflación, lo que origina regresión, que, a su vez, causa finalmente desempleo.

—Lo que usted quiere decir, entonces, es que hace falta un promedio sólido de desempleo para tener una economía sólida.

—Justamente. El más tonto lo sabe. Cuando el promedio de desempleo desciende por debajo del cuatro por ciento, el promedio de inflación sube al cinco por ciento. La única manera de evitar que la economía se recaliente es retardarla, y la mejor manera de hacerlo es tener cuatro o cinco millones de personas sin trabajo.

—Eso parece difícil de creer —repliqué.

—Escuche, estúpido: cuando hay empleo total se produce escasez de brazos, y esto quiere decir que los obreros piden aumento de salarios. Esto hace que suban los precios y, naturalmente, causa inflación.

—Yo sé, profesor, que soy torpe en cuestiones de economía, pero lo que no comprendo es cómo es posible sacar a la gente de las listas de auxilio social y situarlas en nóminas de trabajo cuando es necesario aumentar el porcentaje de desempleo.

—Me ha planteado usted una cuestión muy interesante en el momento en que hay mucha gente disgustada con la cantidad de personas que se encuentran en las listas de auxilio social. La respuesta a su pregunta es que se debe, en primer lugar, encontrar trabajo a la gente y, entonces, despedirla, para que la economía en auge no se desorbita. Mi solución estriba en cambiar el nombre de «auxilio social» por otro cualquiera, como, por ejemplo, «Seguro de Economía Sólida». Nadie se puede molestar de que alguien esté cobrando un seguro de economía sólida. Es el término «auxilio social» el que está causando tantos quebraderos de cabeza.

—Pero, en realidad, sería la misma cosa, profesor —repliqué—. El gobierno estará pagando a la gente por no trabajar, lo que disgustaría a la gente que trabaja y paga impuestos.

—Es cierto, pero debe usted pensar en términos agrícolas. Pagamos a los cosecheros por no cosechar para mantener a un bajo nivel los excedentes de producción y nadie se disgusta por esto. Ocurriría lo mismo si pagamos a la gente por no trabajar, para mantener a raya la inflación.

—Eso es verdad —repuse—, pero, ¿qué va a hacer la gente que no trabaja con su tiempo durante el día?

—Eso no es problema de economistas. Tendrán que hacerse cargo de ellos los psicólogos. Nosotros sólo trabajamos en estadísticas.

—Hace usted una defensa intensa del desempleo, profesor, y bien sabe el cielo que algo de eso necesitamos si no queremos tener después mayor desempleo. Pero a mí me parece que mientras mayor sea el desempleo, más dinero tendrá que invertir el gobierno para cuidar de la gente. Y mientras más nos metamos en deudas, menos sólida será nuestra economía.

Y el profesor Upgraph me replicó trácundo:

—Bueno, ¡es que nadie es perfecto!

(Copyright 1968, The Washington Post Co.—Distribuido por Editors Press Service Inc.—Agencia Zardoya.)

Existen en el mundo 358 ciegos por cada mil habitantes; pero, considerando sólo los países occidentales, el promedio oscila entre el 0,8 y el 2,0 por cada mil. Así pues, al igual que los negros y judíos en Norteamérica, los privados de vista forman una minoría abocada a ser víctima de discriminación. En investigaciones llevadas a cabo en los Estados Unidos se ha comprobado que los ciegos coincidían en numerosos rasgos psíquicos con los grupos de segregados raciales: judíos y negros.

En una encuesta realizada, en Francia, por Pierre Henri, sólo el 8 por ciento de los hombres y mujeres declaran tener simpatía hacia los ciegos. Así, no es extraño ver a un universitario invidente sentado en un banco del aula, mientras aparecen libres los asientos contiguos.

Por otra parte, hay en todo el mundo 630.000 niños ciegos en edad escolar y sólo 40.000 de estos pequeños pueden asistir a una escuela. La marginación se hace aún más ostensible en el mundo del trabajo, si bien los motivos difieren con respecto a los grupos de segregados raciales. El porcentaje de ciegos en edad de trabajar es del 40 por ciento, pero la inmensa mayoría permanece en situación de paro o realiza tareas indignas y humillantes. En los países más desarrollados se puede calcular que existe un 15 por ciento de ciegos que desempeñan funciones en armonía con sus capacidades. Y esto se debe a las leyes protectoras dictadas en favor de los trabajadores inválidos de guerra.

Todas las conquistas sociales logradas desde hace algún tiempo han sido fruto de una revolución o de fuertes

pressiones. En una actitud defensiva los gobiernos capitalistas se ven forzados a incluir en sus programas algunas reformas sociales por meras razones de supervivencia. Pero estas razones carecían de fuerza coactiva cuando se trataba de reivindicaciones formuladas por súbditos en franca minoría y con deficiencias físicas o intelectuales. La trascendencia de esta situación, en orden a la personalidad del individuo, es incalculable. El trabajo, y máxime en el carente de vista, es una necesidad psicológica del individuo, un elemento de su educación, un medio de autoexpresión y un vínculo con otros hombres.

El prejuicio del grupo minoritario que el ciego sufre, no desemboca, generalmente, en un efecto de ser odiado por la sociedad, que es lo que, a menudo, ocurre con otros grupos. Los ciegos no son odiados; simplemente, son rechazados o compadecidos.

Carrol apunta otra diferencia, a saber: el negro o el judío pueden identificarse con aquellos de la sociedad que quiere más profundamente, como en su propia familia, pero la familia del ciego tiene vista y pertenece a la sociedad que le rechaza. El único grupo con el que puede identificarse es con el que no tiene nada en común excepto su propia ceguera.

La sociedad blanca, occidental, cristiana, está enferma. Son frases que se repitieron hasta la saciedad en la semana siguiente al asesinato de Luther King. Hay un crimen pálido, invisible, sin sangre... Y ante la gravedad del problema, «los religiosos», «los prudentes», «los de sentido común», aconsejan sólo moderación. ■ SABINO VILA LENCE.

JOHN STEINBECK

De «Las uvas de la ira» a la guerra de Vietnam



Cuando, en 1939, John Steinbeck publicó «Las uvas de la ira» —y se convirtió automáticamente en un escritor de primera fila mundial—, recibió inmediatamente la acusación de comunista. Muere ahora bajo la de imperialista americano y escritor de extrema derecha. «Las uvas de la ira» ponía el dedo en la llaga oculta de la pobreza, describía con un «realismo americano» —el de Dreiser o Sinclair— la ruina de las pequeñas familias en la crisis económica, su explotación inmediata, la cólera de los explotados, el

hallazgo de la solidaridad en la miseria, la abierta lucha de las huelgas y las revueltas. El libro se hizo clásico. Sólo en Estados Unidos sus ediciones han vendido tres millones de ejemplares. El cine expandió aún más la pólvora de su denuncia. El compromiso de Steinbeck con la lucha social duró apenas lo que ese libro. En los posteriores, el realismo se fue haciendo lirismo, los personajes duros y miserables se fueron convirtiendo en pintorescos y tiernos, tratados no ya por la pluma del testigo, sino por la

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»