

manca —su arma fueron las cartas— lo indescible para que esto se llevara a cabo. Si, de una parte, no aceptó las normas de la «teatralidad» imperante, y de otra, luchó para que sus obras se estrenasen, alguno pudo pensar que ello encerraba cierta contradicción o capricho, como que pierde sentido si situamos la batalla teatral de Unamuno en el marco de su batalla general contra las constantes culturales y políticas de la sociedad española.

Si en el terreno religioso, en su papel de rector de la Universidad de Salamanca, en sus relaciones con el socialismo, en su destierro y enfrentamiento con la Dictadura, en su febrilite y pronta decepción de republicanismo, en cualquiera de los campos en que se movió, su relación con nuestra sociedad fue polémica, desconcertante para la mayoría, aparentemente contradictoria, alimentada por un feroz espíritu crítico, era del todo lógico que su teatro se orientase hacia objetivos y propósitos que esa misma sociedad no podía aceptar. Detrás del concepto de «teatralidad», encarnado por un Echeagaray o un Sardou, por volver a los ejemplos ya citados, había un pensamiento, una ideología, como la había detrás de Bonaventura, a quien Unamuno respetó algo más, pero cuyo «apatetismo» —«Nuestro supremo dramaturgo de hoy, Bonaventura, es muy ingenuo y fino, pero apatético. Resulta frío e incisivo», escribió Unamuno en una carta de 1911— no compartía. La consecuencia no podía ser otra: la propuesta unamuniana de un nuevo concepto de «teatralidad» distinto al establecido por la misma razón que también era distinta su visión de la realidad. El problema último, en fin, no es debatir si Unamuno es o no teatral, sino qué ideas conforman su producción dramática. Toma que se escape de los límites de una crítica

teatral, puesto que obliga a considerar el pensamiento y la figura global de Unamuno. En todo caso, para quien quiera empezar la exploración a partir del teatro, ahí están no sólo sus dramas, sino sus artículos teatrales, entre los que el titulado «La regeneración del teatro español» contiene una serie de ideas claves.

En el montaje de la Comedia, por ejemplo, hemos visto al rállego de una buena parte de lo apuntado. Los actores están formados en una escuela «apatética», sus medios de expresión responden perfectamente —en especial María de Leza, en una muy sugestiva Fedra—, hasta que se llega a ciertas situaciones cuya bondad, cuya desnudez parece inalcanzable por los intérpretes. La cosa, me parece, está clara: es justamente al querer llevar la tragedia a esas zonas, al querer operar con materiales que al teatro ingenioso ignora, cuando don Miguel se enfrenta con las ideas dominantes sobre lo que es o no es teatro. Se le condena porque no se le entiende, y la prueba de que sus propuestas escapan a lo habitual es que carecemos de un aparato expresivo capaz de encarnar hasta lo más bello —y no hay retórica, porque Unamuno anda siempre contemplando los espejos, queriendo saber lo que hay tras ellos— sus personajes y sus tragedias.

El estreno en la Comedia ha tenido, en todo caso, una gran dignidad. El montaje de Angel García Moreno, con una escenografía y unos trajes oscuramente temporales, arcaicos y futuristas a un tiempo, está lleno de superlativos de diverso orden. La interpretación de María de Leza es, en general, rica, aunque tanto ella como Luis Prendes, en el personaje del marido, tengan el mismo problema en las situaciones que exigen la sinceridad radical, el silencio, la voz y el ritmo de lo que ya no es artificioso. Pedro Cive-

ra, en un Hipólito bastante más lineal y menos complicado; Marichil Fresno, en el Aya, y Miguel Arrillas y Ana Frau completan el reparto. Creo que el serio trabajo de Angel García Moreno tiene, sobre todas, una virtud: dejar muy clara lo que es la «Fedra» de Unamuno, sus exigencias y posibilidades, y hasta dónde llegan o no sus intérpretes. ■ J. M.



El mago de los recuerdos

Vuelve ahora a España el que se ha considerado siempre como uno de los grandes músicos de la historia del cine. «El mago de Oz» tuvo en su día la originalidad del color, la presencia de la entonces música Judy Garland —hoy desaparecida en el recuerdo; sólo estampada de nuevo como engendradora de la maravillosa Liza Minnelli—, y su poética ingenuidad que, dada la tinieblas de 1939, servía como película-tipo de la tan manida alienación. La historia de Dorothy, la niña que quiere volar por nuevos mundos y que al final comprende que donde se está mejor es en casa, se ha calificado como deliciosa. Y es muy posible que sea éste el calificativo ideal para la película. Pero, de lo que no cabe duda también es de que aparte de su indudable reaccionarismo («el cielo está dentro de casa», conformate con lo que tienes y deja que las cosas se queden como están, más vale malo conocido que bueno por conocer), «El mago de Oz» es un prodigio de fiabilidad, claridad y un



gusto «camp» que tiene seguramente su atractivo, pero a costa de dar la vuelta a toda la película y juzgarla a partir de sus excesos y no de su equilibrio.

Un inocente cuento de niños convierte al espectador en candoroso feto, protegido en este caso por la música, el color, las hadas y las brujas. Y se desprende así un doble juego. De un lado, la confortable vuelta a la infancia, con su inevitable emoción, su cosquilleo estomacal y el nostálgico recuerdo por el tiempo perdido. De otro, la risa que produce todo ese mundo de hoy, con una visión inquietantemente adulta, aparece insuficiente, de una ingenuidad rayando el disparate. Y así, «El mago de Oz» nos coloca a todos entre la fascinación y el desprecio. Difícil, por tanto, descargarse emocionalmente de esa situación para afrontar el hecho de la película con una objetividad mínima.

Intentándolo, «El mago de Oz» sería, ante todo, un producto peyorativamente viejo, que conecto con el espectador presente en cuanto es capaz de reflejar, de una manera primaria, el sentido de la inmensa fábrica de sueños del

cine norteamericano. Y este sentido de «fábrica de sueños» tiene claro en esta película su doble vertiente de fascinación y superficialidad. ■ DIEGO GALAN.

Ocultar celosamente la Historia

Saizo excepciones, la adaptación cinematográfica de una importante obra literaria, siempre sufre de decepción a aquellos que la conciben previamente. Decepción lógica, una vez que el lector somete a un proceso subjetivo de elaboración todo el material expresivo que el libro contiene, fijando su atención en determinados aspectos o personajes que le afectan de manera especial, mientras que el cine le propone una visión única y concretada de los hechos, nacida también de otra subjetividad —la del adaptador y realizador— que, sin embargo, el espectador percibe como algo objetivo e inmutable. De no producirse la muy difícil coincidencia entre ambas elaboraciones de imágenes, el lector —ahora espectador— se sentirá defraudado; en

ganado, porque en su interior él había fabricado previamente «otra película», que no se corresponde con la que le están proyectando. Ello, al margen de toda una serie de limitaciones (temporales, industriales, técnicas sociales, dado el mayor número de público receptor) que el cine soporta en distinto grado que la literatura. Y del trasvase lingüístico, la modificación estructural, que el paso de uno a otro medio determina, no resumible en una simple visualización o en un trabajo de síntesis.

Pero, más allá de esta consideración general del orden psicológico y estético, cabe la posibilidad de analizar la labor concreta llevada a cabo en torno a una obra. En este sentido, y atendidos a un estudio comparativo que no se detenga en la subjetividad antes mencionada, podemos enunciar la debilidad de «La ragazza di Bube» —film de Luigi Comencini— frente a «La ragazza di Bube» —novela de Carlo Cassola—. Sin que existan graves modificaciones en su desarrollo, en la contitura de los personajes principales haya variado esencialmente, la balanza se desequilibra en primer término a causa de la menor capacidad poética del cineasta, no siempre preparado para la continua interiorización en unos seres púdicos que aprenden muy duramente a vivir, exigida por la narración. Director «comercial» por excelencia —a él se deben «Pan, amor y fantasía», «Pan, amor y celos» y «La bella di Roma», es decir, la degeneración del neorealismo que se calificó de «blanco», con alguna obra notable a su cuenta (como «Todos a casa»), o alguna otra lamentablemente desaprovechada («Giacomo Casanova», veneziano), Comencini se esfuerza por dar a «La ragazza di Bube» un nivel de sensibilidad que él mismo no posee, en un esfuerzo intruoso por ir más allá de sus reales posibilidades.