

han sido calificadas por algunos expertos como «decepcionantes». Sin embargo, esta postura desconoce las características del dominio norteamericano sobre América Latina, cuyos intereses están por encima de cualquier definición personal. Por ello es lógico

que Nixon, en un discurso mejor acogido por los sectores dominantes de América Latina que por los propios norteamericanos, haya expuesto las líneas de una «nueva política» cuya verdadera pretensión es que nada fundamental cambie.

Teatro «FORTUNATA Y JACINTA»



Quizá algún lector se haya preguntado por qué no hemos comentado la versión teatral de «Fortunata y Jacinta», estrenada en el Lara hace ya varias semanas. Otros acontecimientos escénicos lo impidieron, aparte de que el reportaje de García de Dueñas, dedicado a las adaptaciones teatral y cinematográfica de la novela galdosiana, suponía ya un primer juicio orientador.

Sin embargo, «Fortunata y Jacinta», en tanto que espectáculo teatral, cuenta con una serie de extremos que, por su significación, merecen ser atentamente examinados. Sería, para empezar, la «vuelta» de Galdós, desde el año, ya un poco lejano, en que Claudio de la Torre montó «La loca de la casa» en el María Guerrero. Tema éste de la vuelta de Galdós que nos propone la reconsideración de uno de nuestros creadores contemporáneos de mayor conciencia histórica, cuya obra ha de ser examinada en profunda correlación con el tiempo estético y político en que nació. Dramas que hoy son, o parecen, «viejos» fueron, en las fechas de su estreno, motivo de grandes polémicas artísticas y sociopolíticas, por cuanto Galdós no sólo criticó una sociedad, sino que, para hacerlo, aventuró nuevas formas y tratamientos teatrales de la realidad. Ahora hemos accedido a la versión teatral de una novela; su autor es Ricardo López Aranda, el ganador del Premio Calderón con «Cerca de las estrellas». Tras aquel estreno, el nombre de López Aranda volvió a sonar fuerte cuando le prohibieron a Víctor Aúz la obra que sobre el tema de Lutero le había escrito para la temporada del Nacional de Cámara. Ahora ha vuelto, en definitiva, a la cartelera madrileña con una versión, quizá demasiado esquemática —supongo que era irremediable—, de la novela galdosiana, pero con suficientes elementos de interés. Su trabajo tiene muy en cuenta —quizá demasiado— la personalidad de Nati Mistral, actriz que también contribuye al interés apriorístico del espectáculo; porque la Mistral es, en potencia, una de las actrices más hermosamente espesas y vigorosas de nuestro teatro moderno, aunque este posible camino —difícil, trabajoso, necesitado de títulos importantes ofrecidos con continuidad— haya sido cortado por el «cliché» un tanto tópico de su belleza y su «temperamento».

En la «Fortunata y Jacinta» teatral se ve muy bien hasta qué punto la

propia Nati Mistral, Ricardo López Aranda y la empresa del Lara han querido aprovechar la imagen preestablecida de la actriz. Y justo y paradójico es señalar que el espectáculo sirve, entre otras cosas, para mostrarnos al cliché devorando la expresividad, la comunicabilidad y la fuerza de una intérprete destinada quizá a quedarse —según ya es usual entre nosotros— en «gran esperanza».

Otro nombre clave de este experimento es el de Alberto González Vergel. No vi el estreno, y me han dicho que el espectáculo padeció un obligado reblandecimiento al día siguiente. En todo caso, la «Fortunata y Jacinta» que yo he visto es una curiosa mezcla de buenas ideas de «puesta en escena» y de artificiosa animación de esas ideas, como si el espectáculo transcurriese entre dos polos heterogéneos. De un lado estaría la honesta reflexión de González Vergel sobre la necesidad de un teatro de línea «artaudiana», de un teatro de mayor violencia y liberación física; del otro estaría la impotencia de los actores para servir las necesidades de una puesta en escena así concebida, especialmente las «primeras figuras», pues hay una escena que transcurre en un convento confiada a actrices secundarias, en las que sí se alcanza y se descubre claramente cuál era la clave poética de Vergel.

Una respuesta fácil sería la de achacar esta tensión o duplicidad al propio González Vergel, en la medida que su puesta en escena de «Fortunata y Jacinta» presupone la puesta en cuestión de su estilo habitualmente intimista para dar entrada a formas quizá no del todo asimiladas. Yo no creo, sin embargo, que el problema esté ahí. O acaso lo esté si lo planteamos en el terreno de la dirección de actores, de la serie de ejercicios que puedan integrar a un actor a la española en un espectáculo como el que González Vergel quería montar. La conclusión es ésta: establecidos unos módulos encaminados a expresar violentamente las imágenes galdosianas, luego, la interpretación no ha sabido, o no le han dejado, materializar y liberar las fuerzas previstas. Entre la afectación de los intérpretes, su escasa concentración, su falso erotismo o su falsa violencia y el lenguaje de la puesta en escena hay, casi siempre, una perceptible distancia.

Alguien podría preguntarse: si no podía llegarse más lejos en la actuación, en la verdad del intérprete, ¿no



CHUMY
CHUMEZ

art buchwald

EL INSTRUCTOR DE JUDO DE JACKIE

WASHINGTON.—Casi inmediatamente después de la publicación del libro de Mary Gallagher, «Mi vida con Jacqueline Kennedy», que tanta popularidad ha alcanzado, ha aparecido otro lleno de sorprendentes revelaciones, titulado «Yo fui el instructor de judo de Jacqueline Kennedy Onassis», escrito por Chikara Hadaka, del Grapling Falls Athletic Club.

Hadaka me invitó a sentarme en su esterilla para explicarme cómo había llegado a escribir el libro. Me dijo:

—Un día la bella dama llegó a mí, diciéndome que deseaba aprender el honorable deporte del judo. Le pregunté por qué, y contestó que porque deseaba ir al cine. «¿Y necesita usted, bella dama, aprender el honorable deporte del judo para ir al cine?». «Así es», «Entonces, la enseñaré». Ella explicó que deseaba ver la película «Yo soy curiosa». «Le enseñaré de modo que no sólo podrá ver esa honorable película, sino que también la honorable obra teatral "¡Oh, Calcutta!"».

«La bella dama se mostró muy satisfecha y preguntó cuánto costaba la lección. Le dije que siete dólares y medio la hora. «Eso es mucho dinero», dijo. A lo que repliqué que cuando hubiera aprendido podría ver hasta las películas de Andy Warhol. Se mostró de acuerdo, a condición de que no le dijera a su marido cuánto costaban las clases...

—De modo —dije— que, entonces, usted le enseñó los fundamentos del judo.

Y él dijo:

—La bella señora dijo que deseaba aprender ciertas técnicas para emplearlas contra los fotógrafos. No le interesaban las llaves ni demás maniobras. Deseaba concentrarse en los trucos de manos para tirar al suelo a otra persona. Le dije: «Le enseñaré todo eso, pero si va al cine debe aprender también el doble golpe con la mano, aplicado en posición sentada, y el tirón del brazo». Dijo que de acuerdo, que aprendería todo lo necesario para ir a ver «Yo soy curiosa» tranquilamente.

—¿Fue buena alumna?

—Aprende pronto. En un día aprendió el golpe con sólo una mano, la patada en la nuca y el golpe en la pantorrilla. Como ejercicio, tomé una cámara y ella trató de tirarme al suelo por encima del hombro. Luego dijo: «Hadaka, no sé qué haría sin usted». Estuvimos muy unidos, pero esto no quiere decir que no hubiera dificultades. Compraba constantemente pijamas de judo, pidiéndome que no se lo dijera a su esposo. En una semana se gastó cuatro mil dólares sólo en eso. Luego me pidió que le buscara un ropavejero para venderse. Una vez que dije que un pijama me gustaba mucho, me lo vendió por sesenta y cinco dólares. Pero siempre se mostró amable. Una vez estábamos realizando un ejercicio de dos horas, pero cuando me dijo que era su aniversario de boda se fue sin terminar la práctica...

—Parece que se trata, pues, de una alumna aplicada.

—Sí. Pronto podrá ser campeona de sexto grado, con cinturón negro. Cuando se lo dije me trajo una espada ornamentada con piedras preciosas, un regalo que le hizo el Sha de Persia. Me dijo que pusiera las piedras en el cinturón, y cuando le dije que era imposible se impacientó, exclamando: «¿Cómo voy a ir a ver "Yo soy curiosa" sin las piedras?».

—Señor Hadaka. ¿Por qué decidió escribir su libro, faltando así a la confianza de la señora Onassis?

—Porque cuando fue al cine y tiró al suelo a un fotógrafo negó haber practicado el noble deporte del judo, y dijo que el hombre había resbalado. Hadaka perdió reputación, de modo que llamó a su agente y le dijo: «Kiaki, estoy dispuesto a hablar».

(Copyright, 1969, The Washington Post Co.—Distribuido por Editors Press Service—Agencia Zardoya.)

hubiera sido mejor quedarse más cortos en la versión literaria y en la concepción de la puesta en escena?

Pregunta terrible. Aunque ya sabemos que en el cuadro de la escuela

interpretativa española, de nuestra concepción literaria del teatro y del viejo espíritu censor de nuestra sociedad, preguntas de este tipo son cosa de cada día. ■ J. M.

Humilladas y ofendidas

"LES ABYSSES": UNA POETICA DEL MAL

Con una diferencia de pocas semanas, se han estrenado, en Madrid, «Las criadas», de Jean Genet, según el montaje de Víctor García, y «Les abysses», de Nico Papatakis. Ambas obras se inspiran, más o menos libremente, en un suceso criminal que sorprendió a la opinión pública francesa a principios de los años 30: las hermanas Papin, dos sirvientas, asesinaron a su señora. Genet negaba todo significado político a su pieza. En «Comment jouer "Les Bonnes"» advertía: «Hay que aclarar una cosa: no se trata de un alegato a favor de las criadas. Supongo que existirá un sindicato de servicio doméstico, pero esto no me concierne». Pese a lo cual —al menos en el montaje de Víctor García— la obra ilustra, de forma inequívoca, la dialéctica opresión-servidumbre, con toda su carga política e ideológica. Y tal es el tema que, de un modo u otro, lo quieran o no sus autores, aparece en algunas de las más decisivas obras teatrales contemporáneas: así, la relación entre el profesor y la alumna en «La lección», de Ionesco, o la dependencia entre Pozzo y Lucky en «Esperando a Godot», de Beckett; una tensión que se manifiesta igualmente en el cine de Losey y que alcanza su reflexión más concreta en «The servant».

El film de Papatakis —griego, de formación cultural francesa, casado hace tiempo con Anouk Aimée, animador en los años 50 del cabaret parisino La rose rouge— se inscribe voluntariamente en el eje de esa dialéctica. Pero así como en los casos de Ionesco, Beckett o Genet tal significado político se deducía después de otros presupuestos éticos que aparecían en primer plano, en «Les

un mucho irónica— a la que lleva a cabo Losey en «The servant» y, de un modo mucho más complejo y brillante, en «Secret ceremony».

La estilización emprendida por Papatakis no se refiere, por supuesto, a un falseamiento de los datos sociales, a una suavización de las relaciones entre amo y sirviente. En este caso, estilización significa rechazo de naturalismo, adopción de una óptica sensitiva que permite una alternancia de estilos y géneros. «Mezclando lo grotesco y lo trágico —observa Papatakis— he intentado obtener algo así como una ironía desesperada y molesta». Esa ironía aparece incluso en su actitud ante la puesta en escena, aparentemente «teatral», para significar, para subrayar en todo momento el carácter de representación de esos hechos, el sentido ritual de unas escenas que se encadenan con la tremenda lógica de lo irremediable. «Busco siempre una mezcla de teatralización y de naturalidad». En esta síntesis estética se revela la condición dialéctica del film a nivel de estilo narrativo.

Por ello es perfectamente plausible que, desde el primer momento, el espectador perciba un clima paroxístico, excesivo, porque «la partida esté perdida por anticipado para todos los personajes, puesto que todos están condenados». (J.-P. Sartre.) Asistimos a un ceremonial del cual conocemos el desenlace: Papatakis no pretende buscar nuestra complicidad en la intriga, en un inútil suspense, sino destacar la necesidad de la violencia y del mal ante una situación límite. Los objetos cotidianos, cargados de un sentido humillante, provistos de una



LES ABYSSES, DE NICO PAPATAKIS

abysses» hay un reclamo directo de la lucha de clases al nivel amoroso, aunque la argumentación estética del film rebuya el panfleto y proponga una estilización casi onírica, próxima en cierta medida —por su óptica exasperada, un poco chirriante,

significación opresora, serán los mismos que —en el momento de operarse la transmutación del estado de pasividad al de rebeldía— conquisten su propiedad de armas contra la tiranía. Y entonces, por un breve momento, esa indignación particular adquiere