

FERNANDO TORRES EDITOR

▲ ARTE
★ CINE
→ COMUNICACION

ORSON
WELLES
andré bazin

IMAGEN
Y
COMUNICACION

a.m. thibault-laulan
r. escarpit • a.a. moles
d. escarpit • m. bühler
p. isidori • m.h. puiffe
y. baticle • l. martinez

DISTRIBUYE:

- VISOR

ISAAC PERAL 18
MADRID

- LES PUNXES

POU DOLC 6
BARCELONA

cirilo amorós 71 - valencia 4

ARTE • LETRAS • ESPE

rrativos corresponden las constantes vueltas atrás en el plano temporal del relato, y los saltos repetidos en el plano espacial: descenso del asesino, una vez consumado su acto, por la escalera de incendios y persecución por los túneles del «metro» (fusión de ambos planos: vertical y temporal). Robbe-Grillet sustituye la linealidad narrativa tradicional por una narración «en espiral», una espiral que sube y baja alternativamente y que nos recuerda esas fantásticas estructuras que aparecen en ciertos grabados del holandés Escher (esas escaleras, por ejemplo, que pareciendo ascender, descienden, y viceversa). Del mismo modo en que se complace en destruir una y otra vez la ilusión representativa del relato, lleva a cabo el autor una crítica radical del personaje tradicional como entidad de contornos perfectamente definidos. Los personajes de Robbe-Grillet son como las distintas realizaciones en el texto de un archipersonaje ideal que permanece invisible en todo momento. En el caso particular de «Proyecto...», el «narrador», el doctor Morgan, el espía del impermeable negro que va anotando en su cuadernillo cuanto ocurre a su alrededor, el maníaco sexual que persigue a jovencitas en el «metro», el asesino incendiario, Ben Said, ¿no son, en realidad, otras tantas máscaras de un mismo sádico personaje? ¿Y no ocurre otro tanto con los personajes femeninos, auténtica carne de cañón para el sadismo desatado de los primeros: Laura, la rubia hermana (¿amante?) del «narrador», Laura, la hija (¿sobrina?) del banquero Goldstücker, JR, la prostituta pelirroja, la mulata de ojos azules y la infeliz cautiva del doctor Morgan?

Al final de la lectura de «Proyecto...», la única certeza que nos queda es la del texto mismo en su puro y deli-

TEATRO

rante desarrollo. ■ JOAQUIN RABAGO.

El asesinato psíquico

Considerado con razón uno de los «padres» del teatro contemporáneo, Johan August Strindberg (1849-1912) ejemplifica al mismo tiempo una etapa muy concreta y decisiva del desarrollo escénico —el «naturalismo psicológico»— y su proyección posterior hacia unas formas renovadoras, de las que él mismo participaría con las obras que componen su «Teatro de Cámara». «Los acreedores» pertenece a esa primera etapa citada, al «Teatro Intimo», cuyas premisas lleva a su límite extremo. Escrita en 1888, inmediatamente después de «La señorita Julia», «Fordringsägare» muestra las constantes más típicas del «infierno» strindbergiano: su consideración de las relaciones humanas como una lucha despiadada de la que emergen vencedores y vencidos; su visión fatalista del universo, donde el hombre únicamente puede hallar la desgracia; su violenta misoginia, con la mujer vista en cuanto ente semidemoníaco, factor desencadenante de la «lucha de sexos»; su demostración de que la dependencia buscada o involuntaria es elemento primordial dentro de los contactos interpersonales...

Si buceamos mínimamente en diversos autores de hoy mismo, pertenecientes a distintos campos expresivos, veremos hasta qué punto ha llegado la influencia de Strindberg. Pero pocas veces hallaremos un texto de la crueldad, de la dureza de «Los acreedores», aun cuando en nuestros días se hayan actualizado los matices

del drama según la circunstancia cambiante. No estamos lejos —por ejemplo— del «huis clos» sartriano (de diferentes postulados filosóficos) o del mundo de un Bergman o un Losey. La disección con un bisturí extremadamente fino llevada a cabo por Strindberg, su interiorización casi enfermiza en los personajes que pone en pie, resulta válida por sí misma, pero también ha servido para que, a partir de ella, autores posteriores continuaran la delicada tarea. Quiero decir con esto que dicho «universo strindbergiano» no se cierra en sí mismo, como sucede con tantos dramaturgos, que no me parece únicamente la expresión individualizada de unas experiencias y vivencias unipersonales, íntimas, sino que es una radiografía totalmente abierta para su exploración. En muchas ocasiones se ha minimizado la obra del dramaturgo sueco al considerarla continuación de su desequilibrio mental, de la paranoia obsesiva que le dominó gradualmente y que en su momento estudiara Karl Jaspers en «Genio

preñada por otros autores ya lejanos a él en el tiempo pero muy próximos en sus planteamientos y, sobre todo, resultados, demuestran que, por desgracia, ese «hombre viejo» del que todos, en mayor o menor medida, participamos sigue vivo y coleando. Las reposiciones de textos del autor de «Sonata de espectros» (o de Ibsen, el otro «padre» escandinavo del teatro actual) nos muestran hasta qué punto no hemos cambiado decisivamente, cómo seguimos a la espera de una verdadera variación revolucionaria. Donde no se produzcan «asesinatos psíquicos» como el que «Los acreedores» narra.

Creo que así lo ha entendido V. Sainz de la Peña en el montaje realizado en el madrileño Pequeño Teatro. La actualización del vestuario y la escenografía me parece, en este caso, una verdadera toma de postura cara a lo que el texto plantea. Porque no va, además, sola, sino que responde a la excelente «versión libre» que sobre «Los acreedores» ha efectuado Alfonso Sastre. Publicada en octubre de 1962, den-



Alfonso Sastre, adaptador de «Los acreedores», de Strindberg, junto a la tumba del escritor sueco en Estocolmo.

y locura». Como también se ha entendido —en parte, con razón— que los «antihéroes» strindbergianos respondían sólo a un momento histórico y social concreto, a unos condicionantes de clase y mentalidad muy exactamente delimitados. Lo que, repito, es parcialmente cierto, pero la insistencia posterior en la temática de Strindberg, la comprensión de las relaciones humanas em-

tro del número 36 de «Primer acto», el propio Sastre resumía así su trabajo: «He tratado de escribir en español el tema de Strindberg, sin ceñirme al pie de la letra a la totalidad de la estructura, en la que el conocedor del texto extrañará las frases iniciales (...) y, mucho más aún, la escena final, con la que, audazmente, rectifico el brusco, apocópado, desenlace original, y lo sustituyo por

una espantosa sospecha: la de la existencia de una fuerza sádico-trascendente. En este mismo artículo de presentación de su trabajo, Sastre proponía un montaje que pensara en una enfermería para extraer de ella sus componentes formales y aplicarlos al lugar del combate Adolfo-Nekla-Gustavo, Sainz de la Peña ha recogido esta idea, ampliándola hasta llegar a construir un modo de quirófano, alrededor del cual y en gradas el público sigue —como si fuera estudiante de Medicina— la acción. Una acción que —basada en el diálogo— ha sabido ser desentrañada en buena parte por los tres intérpretes (Paco Guijar, Emiliano Redondo y María Paz Ballesteros), con especial brillantez por parte del primero e inadecuación al tipo del segundo. Logrando un espectáculo serio, de interés, al que se entregan sinceramente en su búsqueda de realizar un teatro de calidad, no de fácil consumo. ■ RAMON VALLE.

Marta, superestar

La consideración del llamado teatro clásico como algo intocable en tanto pieza arqueológica cuya única finalidad estriba en mostrar lo que hace varios siglos se ofrecía en los escenarios, ha dejado de tener sentido. Si, como se dice, aquel teatro tiene como principal virtud la de conectar con una problemática que aún nos es cercana, lo lógico será hacer verosímil y concreta esa aproximación antes que destacar lo que tiene de pieza de museo. Generalmente, las representaciones españolas de este teatro han intentado por encima de cualquier otra perspectiva la de «recitar» el verso con los mejores latiguillos posibles, confiriendo a la representación un carácter «cultural» que lo aleje de un compromiso presente.

Alberto González Vergel ha querido ahora,

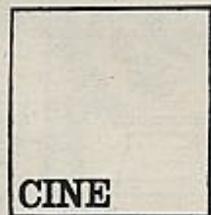
con su puesta en escena de «Marta la piadosa», de Tirso de Molina, romper ese esquematismo mental de otros profesionales. Y, de la mano de Jaime Campmany (que ha escrito la nueva versión de la obra), ha intentado aproximar al espectador de hoy la posible carga crítica de «Marta la piadosa». O, al menos, esto es lo que se lee en los programas de mano y lo que puede deducirse en primera instancia del «musical-rock» que se nos ofrece. El argumento de Tirso ha sido pulido y dosificado de manera que sólo permanezca lo que de vivo pudiera existir en la obra; y para romper la solemnidad del verso, González Vergel ha compuesto unos números cantables y bailarines que interrumpen la acción dramática y la convierten en una farsa enloquecida. Los numerosos bailarines acompañan y amenizan las aventuras de esa Marta que oculta tras su aparente virtud un truco ladino con el que acercarse al hombre a quien quiere; mientras todos respetan lo que consideren una conducta intachable, Marta da rienda suelta a sus inconscientes deseos y explota la cretinez de los que la rodean.

Está clara en este sentido la posibilidad de actualización del libro de Tirso. No obstante, lo que ocurre en el montaje de González Vergel es que de nuevo la carga crítica de la obra aparece expuesta en términos ambiguos y abstractos, como si el verso y la estructura dramática se hubieran respetado íntegramente. Lo que ocurre en esta ocasión es que ni los actores, ni los bailarines (?), ni los decorados, ni el conjunto de todos estos elementos, parecen tener otra función que la de sorprender con la novedad que se presenta. Una vez agotada la posibilidad de la sorpresa, no se plantea en el escenario una nueva perspectiva, ni se profundiza en el texto, ni se concreta la sátira. Los actores (encabezados por

María Fernanda D'Ocón) reducen su trabajo a la demostración de que todo cuanto hacen y dicen es notablemente divertido; para ello, naturalmente, utilizan socorridos «tics» de efecto seguro ante un público fácil, olvidando así el que sería un trabajo más profundo y eficaz.

Las buenas intenciones de González Vergel se han ahogado en el virtuosismo y no superan, por tanto, lo superficial. Paralelamente a la actualización formal no se ha desarrollado una labor de aguda comprensión de Tirso desde una óptica presente. Al no plantearse la renovación desde dentro, González Vergel nos ha vuelto a ofrecer lo que seguramente no deseaba: un espectáculo frío y «culto» que sólo puede analizarse a niveles teóricos, ya que poco o nada de lo más íntimo del espectador es capaz de arrastrar.

La eficacia técnica del montaje está fuera de duda. Pero se desprende de la puesta en escena que ni el director ni el ballet ni los actores han puesto en juego alguna de sus más íntimas convicciones. Todo en esta «Marta la piadosa» es demasiado elegante, demasiado esterilizado. La renovación de los clásicos es algo que sin duda urge para un teatro que, como el nuestro, se muere de abulia. Pero ninguna renovación ni fiel reproducción podrá tener validez si quienes la realizan no se comprometen realmente con el trabajo que les ocupa. ■ R. V.



Un esfuerzo inútil

En la penúltima secuencia de «Oklahoma, año 10», George C. Scott

pone cara de circunstancias y resume el trabajo que él, Faye Dunaway y John Mills habían emprendido, con estas palabras: «Un esfuerzo inútil». Cabe sospechar, sin embargo, que la frase no estuviera en el guión, sino que se refiera a la propia película, a su labor dentro de ella... Porque son estas tres palabras las que definen con mayor exactitud el resultado del último film de Stanley Kramer. «Oklahoma cruda» (1973) presenta la sorpresa de no ir por la línea habitual de «temas ambiciosos», de «parábolas globales», tan querida por este productor-realizador (Nueva York, 1913). El problema es que ello no se efectúa en beneficio de algo coherente, de una mayor riqueza de significaciones o de alcances. Sólo eso, la inutilidad de ciento cinco minutos de proyección para no llegar a ninguna parte, para no conducir a ninguna conclusión medianamente interesante.

El comienzo del film es, no obstante, prometedor. La imagen de esta pionera del petróleo encarnada por una Faye Dunaway muy distinta de la que estamos acostumbrados a ver, su silueta delgada, enflaquecida por el trabajo agotador, que se recorta en el horizonte junto a su elemental pozo petrolífero, posee un cúmulo de sugerencias que esperamos sean desarrolladas. Máxime al enterarnos de diversos aspectos de su personalidad, caracterizada por una «homoginia» virulenta, que le hace partidaria de un «tercer sexo» de tipo hermafrodita. Por otra parte, en una dimensión ya colectiva, esta pionera se opone a los manejos de una gran compañía petrolífera que quiere usurparle su pozo sin reparar en los métodos. Creemos entonces que junto a una descripción en profundidad de dicho personaje que nos explique mínimamente las raíces de su comportamiento, se nos va a mostrar la lucha del naci-



«Oklahoma, año 10» («Oklahoma cruda», 1973), de Stanley Kramer.

te capitalismo petrolero por instaurar su dominio absoluto contra los pequeños propietarios. Una época de la economía norteamericana podría quedar así sintetizada en imágenes, como un paso más del replanteamiento de su Historia que están llevando a cabo los mejores directores estadounidenses. Pronto, la ilusión se desvanece, Kramer no se muestra dispuesto a dar los datos necesarios, a plantear seriamente los términos de la cuestión. Bueno..., dice el espectador...

¿Será entonces que lo que «Oklahoma, año 10» busca poner a las claras es la inutilidad del esfuerzo individual, la necesidad de una acción colectiva si se desea alcanzar un mínimo éxito? Pues tampoco, porque ello habría necesitado de una relación dialéctica entre protagonistas y antagonistas del film exactamente inversa a como se produce. Si la gran compañía y el militar retirado que manda sus «fuerzas de persuasión» representaran los intereses colectivos, populares, mayoritarios, en ese caso sí podría hablarse de contraste dialéctico sociedad-individuo, y de fracaso ineludible de este último. Pero Stanley Kramer nos ha demostrado en la primera parte lo contrario, que son intereses únicamente particulares de tipo económico lo que el grupo capitalista pretende. No es, por tanto, éste el camino de «Oklahoma cruda».

¿Qué nos queda en ese caso? Simplemente, la evolución del personaje femenino desde esa «homoginia» que ci-

tábamos al comienzo hasta su necesidad de otra persona, su intento de llevar en términos de pareja lo que antes era unipersonal. La clásica «love story» del cine de Hollywood, aunque tratada aquí con más cautela que en otras ocasiones. Y la oportunidad para que George C. Scott y Faye Dunaway nos ofrezcan algunas de las típicas demostraciones interpretativas que estas historias de «evolución» siempre procuran a los actores. Menos mal que ella sigue poseyendo un interés, una atracción nacida de la inteligencia, que compensa en parte el juego repetitivo de Scott, en franco declive desde «Patton» y que ha mostrado, después del film que comentamos, su deseo de abandonar el trabajo de actor.

Quizá como positivo y frente a tanto celuloide inútil, quepa extraer de «Oklahoma, año 10» una constatación más del fenómeno socio-cinematográfico perceptible en buena parte de la producción americana de los últimos años: su temática repetida en torno al tema del fracaso, de los personajes perdedores, de esos «losers» en quienes se centró la «generación perdida» de novelistas. Y que constituye el eje esencial de la obra de un John Huston o de un Sam Peckinpah. Quizá de haber ellos puesto en imágenes «Oklahoma cruda» muy otro sería el comentario. Porque en la obra de Stanley Kramer hasta el momento sólo hay una «perla» (revisable): «Vencedores o vencidos». ■ FERNANDO LARA.