

absoluto. Quedan asociaciones con otro tipo de formas. Pero de otra manera. Ahora, por ejemplo, una forma ovoides puede descansar sobre la insinuación de un corte de terreno o de una rajadura carnal. Pero todas sus formas han olvidado ya su genealogía ciclópea.

Corte terrenal o rajadura carnal, digo, y de jo insinuada ahí la ambigüedad a la que el pintor nos lleva con toda deliberación. Esas organizaciones formales tienen, indudablemente, un toque tangencial con un mundo carnal y más o menos sexualizado. Pero no dejan de ser también geología.

Entre la topografía y la fisiología viven esas definiciones formales de José Luis Toribio. Entre ellas y sin decidirse por ninguna de ellas. Indecisión que no es dubitativa, sino deliberada. Está ahí porque no quiere pasar de ahí.

Si valiera una antigua definición, yo diría que esa pintura de José Luis Toribio está dentro del «realismo mágico»; del realismo que no acaba de entrar en la realidad porque no quiere entrar en el mundo de la cotidianidad. Pero mágico, sobre todo, porque es capaz de concebir a un cuerpo como una geografía, porque es capaz de concebir a una cordillera como una fisiología... ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

«Coge el dinero y corre», estrena ahora su versión cinematográfica de «Play it again, Sam», titulada entre nosotros «Sueños de seductor». Por primera vez el genial humorista se deja dirigir por otro realizador (marginando sus breves apariciones en «¿Qué tal, Pussicat?» y «Casino Royale»), aunque tanto la obra original —que permanece en cartel en el teatro de Broadway desde 1964— como el guión, sean totalmente suyos. «Sueños de seductor» es una película que conecta totalmente con la obra personal anterior de Allen, volviendo a traer a la pantalla su personaje de hombre tímido y pequeño, acomplejado y totalmente dominado por una cultura que nada tiene que ver con él y a la que intenta aproximarse por todos los medios.

En esta ocasión —la mejor película de Woody Allen, incluida la «Bananas» no exhibida en España— el juego del personaje aparece perfectamente descrito: Allen personifica en la leyenda de Humphrey Bogart toda la tradición cultural norteamericana; en su personaje de hombre duro simboliza freudianamente todo cuanto representa la Norteamérica oficial, mítica y triunfadora, y juega, en la misma línea, a ser él víctima de una educación que no tiene relación alguna

con la auténtica realidad del país y de los hombres que lo habitan.

«Sueños de seductor», al margen de ser una delirante, divertida e imaginativa comedia, es un proceso a la estupidez, vista desde fuera de la pantalla por un hombre de origen judío que sonríe inevitablemente ante lo que le rodea. Woody Allen, autor, se introduce a sí mismo en la mediocridad ambiente del lugar en que vive y hace estallar desde dentro las ovaciones, los rituales y las fuentes que dieron pie a la creación de una mentalidad ya establecida como normal. Para ello utiliza al hombre desclasado a fuerza de mitos, que se esfuerza por servir de modelo o de espejo a la tradición.

El seductor neurótico cargado de pastillas, crítico de cine y que entiende éste como una escuela para la vida, incapacitado sexualmente de satisfacer a su pareja, tímido porque utiliza una lógica elemental para acercarse a un mundo sofisticado y superficial, es un hombre perdido que no está nunca donde debe, porque para él no hay sitio en una sociedad «standardizada» que ha creado su imagen antes que su realidad.

No es difícil imaginar en el personaje de Woody Allen sus orígenes de suburbio —que en «Toma el dinero y corre» aparecen detallados— y su educación basada en

el triunfo del «superman». «El mundo es para los que saben ganarlo». Y los que no aprenden la lección (los que no son capaces de continuar la expresión dura y sarcástica de un Bogart, excluida por Allen no con agresividad, sino con una especial ternura), se quedan expuestos a la intemperie, a la búsqueda frenética de una compañera para toda la vida. Cuando ese encuentro se aproxima, la compañera resulta que ya pertenece a otro —como es habitual— y un tipo como Woody Allen sólo puede permitirse un gesto heroico, a semejanza de los que en las películas representaban los héroes de ficción. Y el mundo falso de la pantalla (falso cuando se entiende míticamente) es el único soporte vital, cultural y absoluto de un hombre que no ha entrado en el juego de una sociedad competitiva.

La inmensa tragedia del personaje de «Sueños de seductor» es ofrecida por Woody Allen a base de carcajadas. Dando la vuelta a situaciones de normalidad aparente o exponiendo con ternura las limitaciones de su personaje. Basándose en él, lo que acaba por aparecer destrozado es algo más amplio y más importante. ■ DIEGO GALAN.

## No sólo se retrasan los trenes

¿Será preciso volver a decir que toda película se hace en un tiempo y un espacio determinados, que no existe como tal hasta que toma contacto con el espectador, que su misión es la de promover un diálogo desde la pantalla en el mismo momento en que su autor la ha dado por concluida? Estas reflexiones tópicas vienen a cuento por haberse es-

trenado en Madrid dos films españoles con cinco y cuatro años, respectivamente, a sus espaldas: «Casi jugando», de Luis Sánchez de Enciso (1968), y «Prana», de Raúl Peña (1969), el primero proyectado incluso en circuito de estreno y como complemento de un subproducto italiano. Al margen de la escasa calidad de ambas películas, este retraso resulta ilógico e improcedente en todos los sentidos, al obstaculizar la normal relación obra-público, el natural contraste que un cineasta espera y necesita entre su realización y el destinatario al que va dirigida. Quizá la trayectoria de Sánchez de Enciso y de Peña hubiese sido la misma de ocurrir las cosas de otra manera, no lo sé. Pero en cuanto se les ha negado el contraste con las reacciones del espectador y la deseable aportación creadora de la crítica —en la que creo y por la que lucharé mientras me mantenga en esta profesión—, existe el perfecto derecho de pensar lo contrario: que el enriquecimiento que un estreno a tiempo conlleva habría actuado beneficiosamente en sus autores.

«Casi jugando» —que, en un principio, llevaba el título más acorde con su contenido de «Buscando a papá» — quiere ser, siempre a nivel de 1968, un «musical distinto». Encargo para lucimiento de Elsa Baeza, parte de un sólo esbozado complejo de Edipo para terminar en la atonía de unas imágenes insípidas que —en el mejor de los casos— podrían haber sido calificadas de «impáticas». La ausencia de un guión mínimamente complejo, la subordinación marcada por los «play-backs» y la mediocridad interpretativa conforman la película en un todo insulso, que queda en el aire sin decir nada a nadie. Algún apunte crítico sobre las relaciones

paterno-filiales o la libertad erótica de una burguesita recién salida de un colegio de monjas no basta para dar consistencia a un film que se queda en lo turístico-musical. «Casi jugando», por otra parte, no ha tenido acceso a su mercado lógico (el de los compradores de discos de la Baeza, Micky o Romuald), al ser prohibida para menores de dieciocho años. El trabajo posterior de Luis Sánchez de Enciso como realizador de programas dramáticos de Televisión Española —en antena está su serie «La tía de Ambrosio» — me parece de bastante mayor interés que el llevado a cabo en su primer largometraje. Cinco años de ejercicio casi continuo tienen, por fuerza, que notarse positivamente.

«Prana» puede ser incluso un film cosmológico en la trascendencia de las relaciones humanas. Es esta excesiva ambición de Raúl Peña lo que creo lastra de medio a medio su segunda película. El intento de hallar a toda costa (por encima de cualquier sentido del ritmo, por encima del interés del espectador) una expresión de tipo bressoniano o la desafortunada visualización de las obsesiones represivas de la protagonista constituyen un «handicap» para una narración que debía basar precisamente su fuerza en la concreción realista de unos personajes determinados, cuyo esquema de comportamiento social viene configurado por la posesión de un alto «status» económico. La anécdota de «Prana» es la misma que daba base a «Una historia inmortal», de Orson Welles: un hombre es impotente para fecundar a su mujer; ante las necesidades maternales de ésta, consiente y hasta facilita el que otro hombre la haga un hijo, para lograr así que su matrimonio no se rompa. Al

Woody Allen.



## CINE

### Bogart y el seductor

Woody Allen, de quien conocemos en España su segunda película,



caracterizar al marido como gran industrial y al fecundador como obrero a su servicio —que es utilizado sin que él lo sepa hasta el final—, Peña intenta dar un claro enfoque sociopolítico a la historia, frente al mítico empleado por Welles. Profundizar en ello, y no la metafísica hindú, habría sido el camino. Anotemos, sin embargo, en «Prana» una notable elegancia narrativa y un sentido de la elipsis que creo interesante. ■ FERNANDO LARA.

## El aniversario de Gérard Philipe

En diciembre de 1972 se han cumplido los cincuenta años del nacimiento de Gérard Philipe. Nació el 4 de diciembre de 1922, muerto el 25 de noviembre de 1959, los treinta y siete años de su vida son un modelo de dedicación y estudio a su ocupación favorita: la profesión de actor.

A través de una carrera vertiginosa, Gérard Philipe alcanzó muy pronto una popularidad enorme. Debutante en 1943, en 1950 tiene en su haber un buen número de personajes del cine y el teatro: el ángel de «Sodoma y Gomorra», de Giraudoux; «Calígula», en la pieza homónima de Camus; el príncipe Muchkine en «El idiota», film de Lam-pin; el colegial de «El diablo en el cuerpo», de Autant-Lara; Fabricio en «La cartuja de Parma», etcétera.

Pero esta carrera de éxitos, de realización personal, es sólo resultado de su esfuerzo, de su trabajo, no se debe a ninguna circunstancia extra-artística. Gérard despreciaba la frivolidad de lo mundano, la invasión de la vida privada por los reflejos hi-



pertrófidos de las candilejas de la fama. Para él fue una suerte trabajar en un país en que el actor que posee una sólida preparación técnica y cultural puede caminar con paso seguro por el arte del teatro. No necesita ni de contubernios erótico-maniacos, ni de publicidades inventadas, ni de zalamerías a todo trapo para conseguir el reconocimiento de la calidad y solidez de su trabajo.

En plena fama, convertido en el galán por excelencia del cine francés, buscó a Jean Vilar para unirse a su empresa de los Festivales de Avignon y, después, del Teatro Nacional Popular. Entre el gran patrón del TNP y el joven actor se establece una corriente de comprensión, de admiración mutua, de identidad de esfuerzos y búsquedas.

Para Gérard Philipe, el TNP de los años gloriosos fue una llama siempre viva de ilusiones y esperanzas. El Teatro Nacional era en aquellos años el gran intento de unir a los franceses en una empresa cultural común a todas las clases. Era la cima de los afanes de la pe-

queña burguesía radical-republicana por conseguir un espectáculo cultural al alcance de amplios sectores populares. Era la consagración de un camino iniciado en Romain Rolland, seguido por Gémier y culminado por Vilar.

En el escenario del Palais Chaillot interpretó las obras de su consagración. Aquí fue el príncipe de Hamburgo, el Cid, Ricardo II o Lorenzaccio. Aquí pasó a ocupar un lugar como el de todos en la cartelera, sin letras destacadas. Aquí cobró sueldos dignos, pero no escandalosos. Aquí inició un trabajo de equipo, dirigido a un público heterogéneo y amplio con el que establecía contacto en las discusiones públicas, con los comités de empresa, etcétera.

La defensa a cal y canto de su vida privada garantizaba sus actividades de ciudadano. Gérard mantuvo actitudes sociales y políticas de vanguardia, tendentes a la construcción de una sociedad en que la riqueza y la cultura estén justamente repartidas. No es extraño, pues, que su conciencia de

trabajador del teatro le llevara a aceptar la presidencia del Sindicato de Actores y a luchar activamente por mejorar las condiciones laborales y sociales de los descendientes de Molière. Se negaba a ser una «vedette» atrincherada en la torre de marfil de sus privilegios; junto a sus compañeros era un trabajador más.

En el teatro y el cine de los años cincuenta, Gérard Philipe fue un ejemplo de dedicación profesional y de integridad como individuo. Su encanto personal sirvió a su actividad de comediante, pero sólo era algo que completaba su postura racional de ser humano que sabe que para ser un gran actor en nuestro tiempo hay que dominar la tecnología, tener una sólida formación cultural, apasionarse por la investigación y sentirse miembro de esa sociedad de la que se forma parte y que nos exige de forma casi siempre muda, pero terminante, la responsabilidad mayoritaria de nuestro trabajo.

Su marcha infatigable de los años cincuenta se vio interrumpida bruscamente por el golpe brutal que se le dio a su vida. Sus personajes, sus films, su puesta en escena de Lorenzaccio, su codirección junto a Joris Ivens de «Till Eulenspiegel», se troceroan historia. Gérard Philipe ya sólo es un recuerdo en lo que pudo ser su cincuenta aniversario. ■ JUAN ANTONIO HORMIGON.

## TEATRO

### Tres espectáculos del Teatro Independiente catalán

En la antigua capilla del hospital de la Santa Cruz, de Barcelona, se ha celebrado un Ciclo de Teatro Independiente para conmemorar el centenario de Adrià Gual. La razón de esta asociación entre el Teatro Independiente y Adrià Gual la ha explicado muy bien José A. Codina, uno de los organizadores del ciclo y destacado director dentro del movimiento escénico barcelonés. Dice: «Teorizador y propulsor incansable del nuevo teatro, Adrià Gual quiso redondear su misión fundando la Escuela Catalana de Arte Dramático, con el fin de dar a los actores que quisieran trabajar seriamente en su profesión los medios más modernos y avanzados de la técnica y del arte teatrales. Por eso hemos creído más interesante que montar y reconsiderar su propia obra dramática, evidentemente ya marcada por el paso del tiempo, celebrar su centenario con el que podríamos

llamar un festival de grupos de teatro independiente, con las aportaciones más vanguardistas y significativas del teatro actual. Pues si todo el teatro catalán tiene una deuda de gratitud con Adrià Gual, el Teatro Independiente puede considerarse como el hijo directo y el heredero».

¿Y cuáles son esas aportaciones estimadas «más significativas»? «Non plus plis», por Comediantes, de Barcelona; «L'Amfitrió», de Plauto, por Jocs a la sorra, de Barcelona; «Massa temps sense piano», de Ballester, por el grupo Del Casal, de Mataró; «La colonia carcelaria», de Kafka, por Uevo, de Valencia; «La cuina», de Arnold Wesker, por Pal-lestra, de Sabadell; «Cap cap pla cap al cap del repla», de Ballester, por el NGTU, de Barcelona, y «Mandràgola», de Maquiavelo, por la Escuela Adria Gual del FAD.

Vi la primera parte del ciclo, incluida la obra de Arrabal, de la que, en contra de las previsiones del programa, sólo se pudo dar una representación. «Los dos verdugos», a mi juicio uno de los mejores y más sinceros textos de Arrabal, es la obra que estuvo a punto de estrenar Nuria Espert, con montaje de Víctor García, en el Reina Victoria, acompañando a «Las criadas». Como recordarán nuestros lectores, la suspensión se produjo el mismo día del estreno y la compañía tuvo que arrinconar el escenario madrileño para llevar «Las criadas» —que se quedaron como título único de lo que había sido planeado como un programa doble— al Poliorama, de Barcelona. Ahora, «Los dos verdugos» se han quedado en representación única, sin que se aclaren públicamente las causas de la suspensión.

El hecho es que la impresionante ex capilla del hospital de la Santa Cruz «devoró» el montaje que el grupo

