



«Bésame, tonto» («Kiss me stupid»), 1964, de Billy Wilder.

pid", I. A. L. Diamond (habitual coguionista del autor vienés) y yo nos miramos durante semanas como padres que han engendrado un hijo de dos cabezas y no se atreven ya a tener relaciones sexuales».

Si la tensión entre la Liga y el Production Code Administration estallaría definitivamente pocos meses más tarde, con la aparición en plano medio de los pechos desnudos de una prostituta negra en «The pawnbrokers», de Sidney Lumet —que, por cierto, ahora empieza a verse entre nosotros—, Wilder ya no se recuperaría nunca del fiasco comercial de «Bésame, tonto», más aumentado que corregido por sus escasas obras posteriores («En bandeja de plata», «La vida privada de Sherlock Holmes» y «Avanti»). Incluso, tras el aún reciente estreno de esta última —de nuevo con Jack Lemmon— en Estados Unidos y las violentísimas diatribas que ha recibido por parte de la crítica, el autor de «El apartamento» ha anunciado su decisión de retirarse definitivamente del cine. Hollywood no perdona ni siquiera a hombres que, como él, están cargados de Oscar, de éxitos de taquilla, y significaron durante veinte años un sólido soporte de su industria, a través de películas como «El crepúsculo de los dioses», «El gran carnaval», «Sabrina», «Ariane», «Con faldas y a lo loco» o el ya citado «The apartment». Quizá su film más redondo en todos los sentidos.

Aunque para muchos sea este anatematizado «Kiss me stupid» el que

deba ocupar ese puesto de honor, ¿Por qué, entonces, los santos varones desplegaron tal ira —no menos santa— contra él? Wilder se apoya en el esquema dramático de la conocida comedia «La hora de la fantasía» (representada en España hace un par de temporadas por Irene Gutiérrez Caba con dirección de José Luis Alonso) para proponer otra de sus cáusticas visiones sobre la sociedad americana y los resortes, fundamentalmente el dinero, que mueven a sus individuos. La clásica estructura del cambio de personalidad, tan habitual en la comedia y en el propio cine de Wilder, donde los personajes casi siempre están fingiendo lo que no son en realidad —ejemplos extremos serían «Con faldas y a lo loco» e «Irma la dulce» (1)—, motiva aquí el que, durante una noche, una prostituta encarne el papel de ama de casa y un ama de casa el de la prostituta, con la «subversión de valores establecidos» que ello determina. Ambos personajes —y el intermedio, un compositor pueblerino dispuesto a vender como sea sus partituras a un famoso «showman», continuamente ridiculizado por Wilder— saldrán enriquecidos de la experiencia, al igual que el espectador, motivado a pensar que todo orden es una mera convención, que las funciones socia-

(1) A este respecto, puede consultarse el artículo de Michel Ciment, «Sept réflexions sur Billy Wilder» («Positif», núm. 127), hasta el momento, el mejor trabajo de conjunto realizado sobre este cineasta.

les de la persona no determinan necesariamente la entidad humana del individuo. Dos horas, quizá demasiado largas, sirven al viejo zorro de Wilder para recordarnos, si hacía falta, que «las apariencias engañan», y que es dando la vuelta a una situación como mejor puede reconocérsela. Al mismo tiempo que expresa en imágenes la concreción de ese deseo irrealizable que todos hemos sentido alguna vez y que queda enunciado por la frase hipotética «Si yo fuera...».

■ FERNANDO LARA.

## TEATRO

### Dos montajes en un Colegio Mayor

En un apartado Colegio Mayor, dentro del programa de la I Semana de Teatro Universitario, dos obras seleccionadas entre los grupos independientes y colegiales que se sometieron a un ciclo preliminar.

Las obras eran nada menos que «Ubu Rey», de Jarry, por el grupo del propio Colegio —el Siao Sin—, y «Qué bonita es la guerra», por los de Taular 12. Una, por la tarde, y la otra por la noche.

Imposible pedir más riesgo. Imposible afrontar obras que ofrezcan más posibilidades de fracaso a dos grupos inexpertos. Y, sin embargo, el resultado fue excelente en el «Ubu Rey» y más que satisfactorio en el caso de la comedia inglesa.

En el «Ubu...», obra aún no estrenada por nuestro teatro profesio-

nal, escándalo del pasado, del presente y del porvenir para los públicos sin imaginación, alcanzó el grupo colegial un nivel de invención, de agresividad, de frescura y de ritmo totalmente ejemplares. Se notaba en algún caso la poca experiencia de los intérpretes, pero a nivel colectivo, el trabajo fue excelente. Ni un solo instante se dejó avasallar la puesta en escena por el descaro genial de Jarry; por el contrario, todos los elementos procuraron moverse dentro de la misma línea de sátira y libertad, haciendo del panzudo personaje, tipificación cruel de la moral burguesa, una imagen ridícula y próxima. Todo el mundo se divirtió con un «Ubu...» que se negaba a descender hasta nosotros, perdido en su pesadilla de ambición y, sin embargo, familiar y conocido, como si su aparatosa peripecia de conquista y pérdida de un reino fuera el cuento de hadas destinado a magnificar cualquier historia sórdida de nuestros días. El trabajo del actor que hizo el Ubu fue bazu decisiva en la justeza cómica y crítica de la obra. Una obra que discurría a través de una serie de estampas de «comics», con personajes que saltaban de aquí para allá, vestidos disparatadamente, lógicos a fuerza de alucinados.

Con «Qué bonita es la guerra», el grupo Taular 12 hizo un trabajo en el que se adivinaban muchas horas de ensayos. Faltaban, inevitablemente, muchos elementos originarios intransferibles. La música de la comedia es una mezcla de la mejor tradición frívola del «music-hall» inglés y de la irónica «destrucción» de una serie de canciones sentimentalmente ligadas a la guerra del 14. Es decir, una mezcla llena de violencia crítica, muy difícil de trasponer a otros países. Ni aquí, por ejemplo, tenemos la misma tra-

ducción de «music-hall» ni las canciones utilizadas significan lo mismo. Quizá por eso, el grupo español optó, salvo en una o dos ocasiones, por confiar la parte musical a un par de guitarras y a tres voces, con un resultado global que recordaba la típica canción sentimental de protesta de nuestros medios universitarios. Con ello se perdía no ya una parte de la materia originaria, sino el propio estilo de la obra, convertida la fúnebre frivolidad de los ingleses en un tratamiento más solemne, más cordial y, paradójicamente, más leve. El hecho se entiende: en el contrasentido del mismo título —«Qué bonita es la guerra»— está la crueldad de la obra, ésta se minimiza y revela la insuficiencia de su estilo si se la enfatiza.

Con todo, y pese a las reservas, la versión española de «Qué bonita es la guerra» —otro título que se hizo en media Europa e ignoró nuestro teatro profesional— ha sido muy decorosa, y en la primera parte, antes de dejarse ganar por la «gravidad» del tema, incluso excelente. José Luis Tamayo, el director, quizá temió que resultara equivoco tomarse el título al pie de la letra. Hizo mal, porque así era la puesta en escena de Joan Littlewood, que ganó la calificación de genial de la crítica más aguda y avanzada de Occidente. ■ JOSE MONLEON.

### El «Gilgamés», de Víctor García

Víctor García ha estado en Barcelona. En el teatro, de forma rápida, hemos hablado de su próximo montaje: una colosal versión del «Gilgamés», texto-mito sobre el origen del hombre escrito hace más de siete mil años.

Las necesidades del espectáculo son muy grandes. Varios países contribuyen en la pro-

ducción. Durante más de siete meses, un dramaturgo, actores y técnicos, trabajarán junto a él, unidos en la compleja búsqueda de un espectáculo teatral.

Víctor me cuenta el largo proceso de creación emprendido. El estímulo inicial procede de la epopeya del pueblo sumerio, contenida en doce tabletas de arcilla grabadas en escritura cuneiforme, descubiertas en la biblioteca de Asurbanipal. En ellas se narra la lucha de Gilgamés, Rey mítico de Uruk, y de su amigo Enkidu, contra el demonio Chumbaba. Vencido éste y muerto el amigo, parte Gilgamés en busca de la hierba de la inmortalidad, que una serpiente le arrebató. Es una especie de relato sobre el origen del hombre y del cosmos.

Transformar la epopeya en teatro es una difícil aventura. El primer escollo fue descubrir un lugar teatral, un espacio en donde reunir a un número masivo de espectadores. «Quizá sea —me dice— «L'Orange» de las Tullerías o el patio central de Bellas Artes. En este último habría que construir una estructura para cubrirlo, y se nos iría el presupuesto; en la primera, que se utiliza como invernadero, hay que aprovechar la época en que sacan los árboles y plantas al aire libre».

Segundo problema: conseguir un texto teatral útil que corresponda con los hallazgos de expresión física. El dramaturgo que realiza este trabajo lleva escritas cuatro versiones, sin llegar a una satisfactoria. La concreción poética, la síntesis terminológica y sintáctica de una lengua tan primitiva como el sumerio, choca con la tendencia fatalmente retórica del francés. «¡En cuanto llega el texto, todo se fastidió!», exclama jocosamente Víctor.

Un equipo de 30 actores trabaja colectivamente junto a él; Pierre Clement se ha unido al grupo, recién salido de la cárcel. Es

una labor cerrada sobre ellos mismos, con mucha tranquilidad, investigando en formas de expresión gésica —no digo gestual—. Da la sensación que todo marcha, y evidentemente gracias a un generoso presupuesto aportado por varios países, Víctor trabaja con una tranquilidad envidiable, libre de preocupaciones y de limitaciones materiales.

Estas condiciones de producción no pueden sino influir razonablemente. La verdad es que nunca le había visto explicar de forma tan coherente los diferentes aspectos del montaje que ha iniciado. Capaz de distanciarse de su propia labor, no sin cierta ironía, asegura que «los actores se están volviendo locos».

Pero lo más importante, sin duda, de este «Gilgamés», reside en la propia noción del espectáculo. Su deseo es referir el origen de las cosas y la aparición y desarrollo del hombre. Todo comenzará —según nos cuenta— en una concavidad, especie de hoyo que se abrirá en el suelo. A este primer hueco le sucederá otro, más grande y amplio; los espectadores cambiarán de posición. Después vendrá la lluvia que hace fructificar la tierra. Nacerán plantas: palmeras y jardines colgantes. Finalmente, surge el hombre y su historia, su búsqueda de la planta de la inmortalidad. La serpiente se come la flor y recomienza el proceso, al que no se sabe cómo dar fin.

Del relato sucinto se deduce fácilmente la elementalidad que guía siempre el trabajo de García —Babilonia es la de los Jardines Colgantes— y la creación de medios y espacios teatrales casi siempre agresivos para el actor. Por otra parte, hay un constante afán de verismo:

«Las palmeras, los jardines, tienen que ser de verdad». Víctor niega al teatro implícitamente su carácter de lenguaje, de sistema de signos, de convención artística que comunica ideas, comportamientos y actitudes, para aferrarse a lo del teatro como verdad de la vida.

Hasta aquí, nada se aparta de su estilo habitual, que yo definiría como un romanticismo naturalista, aun a riesgo de que estas palabras escandalicen a más de uno y una. Felizmente, comienzan a utilizarse de nuevo los términos en su acepción justa, y cuando Jean Kott habla del «misticismo» de Grotowsky y Manfred Wekwerth del «shock» que buscan los artaudianos, están refiriéndose a la irracionalidad, a la creación sin contaminaciones, pura e incontrolada, bases históricas de la estética romántica. Wekwerth plantea además que Artaud «cae en la clásica confusión entre objeto representado y representación». El crítico y el director de escena no dudan en afirmar que estos creadores mantienen una continuidad absoluta entre el teatro y la vida. Hay prácticamente una negación del juego. El actor vive un pedazo de su existencia en su tiempo de actuación, por utilizar una expresión común a todos.

Evidentemente, esta es la quintaesencia del naturalismo llevada a niveles absolutos, lejos, qué duda cabe, de las estilísticas naturalistas que practicaron Antoine o Stanislavski, y, en fechas recientes, Visconti. Estos creadores, conocedores a fondo de su medio de expresión, utilizan el conjunto de signos escénicos con un equilibrio, una espacialidad y temporalidad, una recreación de ambientes con tendencia a la veracidad, pero sa-

bedores siempre de que el teatro no es la vida y apoyados en un racionalismo incoercible, no en vano los dos primeros surgen como reacción al teatro y subteatro romántico.

Y sin embargo, algo tiene el «Gilgamés» que Víctor prepara, que así de pronto, a través de su simple descripción, me parece importante: es el intento de reproducir los procesos materiales de transformación de la Naturaleza hasta llevarlos casi a un plano de consecución dialéctica. También, ¿por qué no?, aunque sea más complicado, la imposibilidad del hombre solitario para salir del círculo cerrado de su conciencia inmanente o conciencia asocial. ¿No podríamos quizá leer esa incapacidad de Gilgamés para alcanzar la hierba de la inmortalidad como el círculo cerrado de los mitos de las ilusiones de la conciencia, impidiéndole acceder a lo real?

Por supuesto que de esta contradicción reveladora puede no quedar nada en el espectáculo final. El romanticismo naturalista puede ahogar la narración del proceso que es en sí mismo el esquema de la fábula. La propia imposibilidad para asumir el texto indica algo en este sentido. Ello no será obstáculo para que el espectáculo sea un éxito cuando se estrene, en junio. Puede suceder que tras varios meses de trabajo no se llegue a un resultado satisfactorio. «Entonces —decía Víctor—, nos iremos a casa, no hay por qué desesperarse». Otra vez las condiciones de producción de este «Gilgamés» que se ensaya en París, nos devuelven al plano de la materialidad en la que el arte, hasta el irracional, se gesta y se produce. ■

**JUAN ANTONIO HORMIGON.**

triumfo  
RECOMIENDA

## LIBROS

VIDA Y FUGA DE FANTO FANTINI DELLA GHERARDESCA, de Alvaro Cunheiro (Destino). CUENTOS COMPLETOS, de Ignacio Aldecoa (Alianza Editorial). MEMORIAS DE HIERBAS, de Luis Mateo Díez (Novelas y Cuentos). LA SEMANA SANTA, de L. Aragón (Lumen). EL GATO Y EL RATON, de G. Grass (Barral). UNA AVENTURA EN EL AIRE, de J. London (La Gaya Ciencia). SOLZHENITSYN, obras escogidas (Aguilar). CEMENTERIO CIVIL, de Gerardo Diego (Plaza & Janés). LAS MONEDAS CONTRA LA LOSA, de Carlos Bousoño (Visor). EL CUENTO HISPANOAMERICANO ANTE LA CRITICA, de Anderson-Imbert y otros (Castalia). EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS, de Robert Musil (Seix Barral). LITERATURA E IDEOLOGÍA, de J. Kristeva, Sollers y otros (Comunicación). AUTOBIOGRAFIA Y TEXTOS DE GOMBROWICZ, de A. Sandaner (Anagrama). EROTISMO Y LIBERACION DE LA MUJER, de José Luis Aranguren (Ariel). MORALIDADES DE HOY Y DE MAÑANA, de J. L. Aranguren (Taurus). LA FILOSOFIA DEL KRAUSISMO ESPAÑOL, de Elías Díaz. SUBDESARROLLO Y LIBERACION, de E. Ruiz García (Alianza Editorial). REFORMA EDUCATIVA Y DESARROLLO CAPITALISTA, de I. Fernández de Castro (Cuadernos para el Diálogo).

## CINE

### Madrid

L'AMOUR L'APRES MIDI, de Rohmer (Peñalver, Pompeya). NOSOTROS, LOS NIÑOS PRODIGIO, de Hoffman (Rosales). ACCIDENTE SIN HUELLA, de Chabrol (Aragón). BILLY, EL DEFENSOR, de Frank (Quevedo, Tetuán). CABARET, de Fosse (Albéniz). LA CASA DE CRISTAL de Gries (Roxo B). ESPLENDOR EN LA YERBA, de Kazan (Quevedo). FLOR DE SANTIDAD, de Marsillach (Paz). FRENCH CONNECTION, de Friedkin (Cervantes). KLUTE, de Pakula (Avenida). LA MADRIGUERA, de Saura (Moratalaz). EL MAGO DE OZ, de Fleming (Salamanca). EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI, de Lean (Lucero). SUENOS DE SEDUCTOR, de Allen (Rex). TOMA EL DINERO Y CORRE, de Allen (Roma). TRISTANA, de Buñuel (Tetuán). YO VIGILO EL CAMINO, de Frankheimer (Usara). FILMOTECA. LA CARROZA DE ORO, de Renoir. CUATRO DE INFANTERIA Y LA OPERA DE TRES PENIQUES, de Pabst (miércoles 4). FIERAS HUMANAS, de Farias (sábado 7). LOS FUSILES, de Guerra (domingo 8).

### Barcelona

MA NUIT CHEZ MAUD, de Rohmer. SEÑORITA JULIA, de Sjöberg. UNA HISTORIA INMORTAL, de Welles (Alexis). LA FIEBRE SUBE A EL PAO, de Buñuel (Arcadia). MONTPARNASSE 19, de Becquer. HIROSHIMA MON AMOUR, de Resnais (Ars). TAKING OFF, de Forman (Balmes). L'AMOUR L'APRES MIDI, de Rohmer (Publi). CABARET, de Fosse (Florida). LA CASA DE CRISTAL, de Gries (Coliseum). EL CASO MATTEI, de Rosi (Montecarlo). CONFESIONES DE UN COMISARIO, de Damiani (Fémina). JUNIOR BONNER, de Peckinpah (Condal). LA LEY DEL SILENCIO, de Kazan (Arenas, Arnau, Gayarre). PEPPERMINT FRAPPE, de Saura (Alexis). EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI, de Lean (Diamante). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, de Bogdanovich (Novedades). SCARAMOUCHE, de Sidney (Atlántico, Cristal, Favencia, Marina). EL SEDUCTOR, de Siegel (Lido). LOS VISITANTES, de Kazan (Céntrico, Provenza). FILMOTECA. EL MANANTIAL DE LA DONCELLA, de Bergman. DON QUIJOTE, de Pabst (miércoles 4). DON QUIJOTE, de Kozintsev (jueves 5). MUJERES EN VENECIA, de Mankiewicz (viernes 6). UN DIA EN NUEVA YORK, de Kelly y Donen (sábado 7). LA AVENTURA, de Antonioni (domingo 8).