

me hace dos precisiones: Que él no intervino en la designación del nuevo Jurado y que la novela de Halcón nunca estuvo en el premio. Las palabras de Lara son textualmente las que siguen:

«En el cambio de Jurado del Premio Ateneo de Sevilla tú sabes muy bien, porque en la rueda de prensa y delante del presidente del Ateneo lo dije: Que yo no tenía nada que ver, absolutamente nada, en la formación del nuevo Jurado, e incluso que el Ateneo podía libremente prescindir de mí como miembro, y que sentía que don Manuel Ferrand hubiera cesado por haber dimitido como ponente de Cultura del Ateneo, y que además no continuara en dicho Jurado don José María Requena, al cual considero un caballero y gran persona. Fue el Ateneo quien, en nombre de su presidente y su secretario, me pidió que sugiriera otra persona más en representación de la editorial. Y por eso yo di el nombre de don Carlos Pujol, que fue aceptado, y para el otro puesto vacante, el Ateneo nombró al nuevo ponente de Cultura, don Juan de Dios Ruiz Copete. Creo que queda muy aclarado el asunto de la formación del Jurado del Premio Ateneo de Sevilla».

En torno al tema Halcón, el editor Lara precisa: «Y ahora, sobre lo que tú escribiste respecto a Manuel Halcón, la novela de éste no se presentó nunca al premio, ni ha estado siquiera en la editorial, ni hemos leído una sola línea, y lo único que sé de ella es el título: "Esta cama comprada en El Rastro". El señor Halcón, con el que me une una gran amistad, no se presentó al premio porque no había terminado a tiempo su novela, o, mejor dicho, para concretar y que no haya malas interpretaciones, porque no le agradaba el final de la obra; la había trabajado mucho, le había puesto diferentes finales, pero todavía no estaba de acuerdo, y quería trabajarla más».

Creo que ahora queda más precisado todavía

el entorno del Premio Ateneo de Sevilla, que últimamente está dando mucho que hablar. Como, por paisano y por amigo, le conozco, estoy seguro que a quien más le gusta que se hable del Premio es a su creador, el editor don José Manuel Lara Hernández. Queden, pues, hechas en tiempo y forma estas dos precisiones, que él ha rogado caballeramente. A cada uno su verdad. ■ ANTONIO BURGOS.



¡Ah, la prensa...!

Billy Wilder es un mordaz, habilidoso e imaginativo crítico de la sociedad norteamericana. Sin llegar a ser Lubitsch, Wilder se mantiene en una postura de similar alejamiento emocional con respecto a lo que juzga, pero también con parecida agresividad. Wilder (como Lubitsch) es de origen vienés, y esto le permite la más despiadada perspectiva sobre

su entorno, al tiempo que una suerte de fascinación por un mundo que, en sus contradicciones, salvajismos y tabúes, encierra una vitalidad contagiosa. Vitalidad que es la del propio Wilder, paradójicamente (como Lubitsch) uno de los creadores de la comedia «americana».

«Primera plana» es, de momento, el último título de la filmografía de Wilder. El interés de la obra no está sólo en sus propios valores como en el hecho de que se trata de una nueva versión de una obra teatral de Ben Hecht y Charles McArthur, que ya había sido llevada al cine por Lewis Milestone en 1931 y por Howard Hawks en 1940 (esta segunda adaptación —«Luna llena», interpretada por Cary Grant y Rosalind Russell— fue emitida por TVE en dos ocasiones). El distanciado punto de vista de Wilder, en comparación con el de las otras versiones, permitirá a los especialistas determinar con más exactitud las diferencias de la poética de Wilder con respecto a sus colegas norteamericanos.

En todos los casos, «Primera plana» (con sus diferentes títulos) ha querido ser una parábola negra sobre la deshumanización de la prensa, tomada ésta como prototipo de una so-

ciudad en la que exclusivamente importa la competitividad y el «éxito» traducido en dinero, utilizándose para ello la más brutal y descarnada explotación de unos seres en beneficio de otros. Los «chicos de la prensa» no hacen en esta película sino responder a la estructura a la que sirven, mimetizar unos ejemplos morales que son los que han conformado el «american way of life».

Si en las adaptaciones anteriores existía de alguna forma la posibilidad de una esperanza (concretamente, la película de Hawks llegaba a suavizar con un humor tierno las asperezas de la historia), en la de Billy Wilder no se respeta ninguna de esas posibilidades, sino que se cierra las puertas a todas ellas, marcando, con especial negrura, la idiotez de una comunidad alienada de la que no se salva ninguno de sus componentes, por mucho que éstos tengan entre sí posturas contrapuestas. Desde los propios periodistas al condenado a muerte, pasando por los políticos y las prostitutas, todos estos seres (matizando en cada uno de ellos sus propias características) responden en una u otra medida al tono general del ambiente, a la estupidez y el salvajismo de una estructura social tan concreta y de-

finida como la norteamericana y, en términos más amplios, la capitalista.

Wilder, sin embargo, hace más hincapié en la estupidez, en el desvelamiento de conductas paradójicas y faltas de sentido común, que en los condicionamientos de esa estructura, aunque queden éstos, naturalmente, implícitos en toda la película. A lo largo de su carrera cinematográfica, Billy Wilder ha ido explicitando su escepticismo, su no «casarse con nadie» y arremeter contra todos y cada uno de sus contemporáneos. Sus últimas obras han ido depurando esa postura, guardando sólo un sentimiento cariñoso y entrañable por los seres marginados. Sentimiento producido antes por la ternura que por una consideración fría de lo que es justo. En «Primera plana» se encuentran sintetizadas todas estas características de la obra wilderiana: sus más agudas ironías, junto a sus más fáciles recursos; sus más penetrantes pensamientos sobre lo que es la sociedad en la que vive, así como la superficialidad esquemática que, en ocasiones, es inevitable que aparezca. Por ello, «Primera plana» es, dentro de la filmografía de Wilder, una de sus más claras e importantes obras maestras. ■ DIEGO GALAN.

estilo al del expresionismo de los años veinte, este cineasta suizo de habla alemana (educado filmicamente en la Deutsche Film und Fernsehakademie de Berlín y en la televisión) logra en su segundo largometraje confirmar el interés que para los críticos de otras latitudes ya había tenido el primero, «Heute nacht oder nie» (1972). Interés nacido, especialmente, de la fascinación que despiertan unas imágenes no reprimidas por ningún pudor creativo, sino en abierta libertad dentro del marco estético en que se sitúan. No aisladamente, por otra parte, en el cine de expresión germana realizado por directores jóvenes en cuanto que hombres que, como Schmid (nacido en 1941), andan en la treintena también están ofreciendo obras con características similares a las suyas: por ejemplo, Syberberg, con «Ludwig, requiem por un Rey virgen», o Schroeter, con «La muerte de María Malibrán».

Cine que, al rechazar voluntariamente cualquier contacto directo con la realidad, se conforma ya lingüísticamente. Su terreno es el de la representación asumida como tal y nunca el de la reproducción de lo real, el del metalenguaje, ya que sus códigos de significación se remiten a otros lenguajes ya existentes y no el de una transformación o síntesis lingüística de los establecidos como niveles reales. Nos hallamos, pues, en un dominio teatral (y en este sentido el final de «La paloma» es clarificador), donde entre la obra y el espectador existe previamente un acuerdo de irrealidad, de ficción, de que las cosas no es que pasen así en la realidad, sino en el deseo de quien las organiza, en el autor. Todo el proceso narrativo se somete, de esta manera, a una sublimación, a un nivel imaginativo y hasta onírico, donde la gratuidad de los hechos es constante definitoria, porque lo que se pretende no es conducir el relato por los senderos de una

Jack Lemmon y Walter Matthau, en «Primera plana», de Wilder.



## Un cine de la representación

Consecuente con su idea de que «el cine es un arte muy artificial que no tiene nada que ver con la realidad», Daniel Schmid construye en «La paloma» (1974) una ficción total; es decir, una obra que sólo se remite a sí misma y, a través de ella, a los precedentes culturales o subculturales en los que se inspira. Buocando en las fuentes del romanticismo germánico —aunque sin desdenar las aportaciones inglesa o francesa—; empleando una estructura convencional de melodrama barato y sometiendo su