

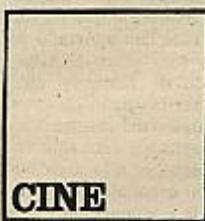
me hace dos precisiones: Que él no intervino en la designación del nuevo Jurado y que la novela de Halcón nunca estuvo en el premio. Las palabras de Lara son textualmente las que siguen:

«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 caballerosamente. 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-

cialidad 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 idiotéz 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

lógica establecida y consagrada, sino todo lo contrario, subvertirla, atacarla desde las bases de una autonomía creadora ilimitada. Cuyo objetivo desdeña igualmente la identificación del público con los personajes o situaciones, buscando en cambio la participación desde fuera del espectador, una distanciamiento —por tanto— en la que se hallan muy presentes un amplio sentido irónico y del humor.

Si como propuestas teóricas las que acabo de enunciar dejan en mucho de satisfacerme —y la posible línea ideológica y estética de mis reseñas creo que lo puede demostrar—, he de reconocer que los productos concretos que origina no me dejan indiferente ni los rechazo en algún modo. Así, «La paloma», que sin entusiasmarme tanto como a muchos de los críticos que la aclamaron en la Semaine de la Critique del último Festival de Cannes, me parece una obra modélica en cuanto que lleva hasta el final sus propuestas previas, y ello —aquí está lo importante— mediante una utilización de la imagen, que sorprende por su belleza, por una especie de decadentismo enfermizo sin el que la historia del amor del conde Palewski por la bailarina tísica «La paloma» no podría haberse contado.

Claro está que el cine no debe ser nunca un ejercicio cerrado en sus propias imágenes, pero es que pienso que sería minimizar excesivamente el film de Schmid si sólo viéramos en él la plasmación de tal ejercicio. Porque más allá de todos los convencionalismos con que la película juega de manera infatigable, existe un núcleo de temas que, provenientes de esa literatura, ese teatro y ese cine de tendencia romántica y expresionista, constituyen aún hoy parte del subfondo de la cultura europea, de la que —a gusto o disgusto, pero necesariamente— todos somos deudores. La pervivencia del amor y del odio más allá de la muerte, la dominación como for-

ma de relación erótica, la disgregación de una clase sometida a los procesos de dinámica histórica (los tres temas que me parecen esenciales dentro de «La paloma»), se siguen manifestando en obras de muy diversa procedencia y que incluso adquieren una óptica, un estilo radicalmente opuesto al utilizado en este caso.

Lo que he hecho Schmid es coger tales temas en su formulación que él llama «de literatura de estación». Entrando decididamente en los confines del melodrama y del «fantástico», no sin la mirada irónica que revela un escepticismo quizá no útil, pero sí justificable. ■ FERNANDO LARA.

### De cómo se consigue el éxito

Los borregos son aquellos que sólo saben dirigirse hacia donde va la mayoría; son seres aptos para la manipulación y, sin saberlo, sólo sirven los intereses de los que han entendido que el éxito consiste precisamente en impedir que los borregos dejen de serlo. Los leones saben de picardías y estratagemas para conseguir ese éxito, para aprovecharse de las circunstancias, explotando, manipulando y corrompiendo. Nadie vale sino lo que es capaz de aportar a esa escalada del león en busca de su triunfo.

En clave de comedia, y partiendo de un admirablemente bien construido guión (original de Christopher Frank, a su vez basado en una novela de Roger Blondel), Michel Deville ha realizado una película que quiere desvelar de qué forma puede uno de esos borregos pasarse al terreno de los leones; y relatando sus argucias, trampas y mentiras, explicar de camino cómo se articula una sociedad en la que no hay otra forma de lograr ese tan anhelado «éxito». La falta de escrúpulos necesaria para trepar a la cumbre

es la que condiciona un medio social en el que esos escrúpulos serían un buen impedimento para llegar. La ironía, pues, es la clave de la película de Deville, que ha acertado en la fórmula dramática del amigo paralítico que no puede ser el autor de sus propios planes y necesita que otro, en su lugar, alcance el triunfo que su situación física le tiene vedado. Ese «dirigismo» clarifica perfectamente las combinaciones y truculencias necesarias para el plan previsto, además de añadirle otros nuevos elementos que enriquecen las posibilidades dramáticas de la película.

«El trepa» (traducción española de «El borrego cabreado», título original de la película en cuestión), en su trepidante narrativa y en su afán de asombrar, divertir y clarificar cada uno de los numerosos elementos dramáticos que intervienen en la acción, puede quedarse en ocasiones en un medio camino. Sería exagerado considerar que «El trepa» es una profunda y definitiva reflexión sobre las derivaciones morales de una estructura capitalista (camino por el que se orientan las «intenciones críticas» de Deville), ya que los resultados alcanzados se limitarían al campo de las intenciones o de los apuntes. Sin embargo, no es poco que, por el camino de una evidente «tercera vía» francesa, se relaten algo más que banales historias de amor. Lo que en «El trepa» se ofrece, pues, es una ingeniosa (y, en los aspectos narrativos, admirable) crónica del proceso de un arribista que lucha por huir de la superficialidad y por alcanzar al tiempo un grado de denuncia social que en la ironía tenga su mayor fuerza. ■ D. G.

### Oswald no mató a Kennedy

A priori, un guión de Dalton Trumbo, dirigi-

do por David Miller sobre el asesinato del Presidente Kennedy, tiene, innegablemente, un gran atractivo. Siendo Trumbo uno de los guionistas más responsables y comprometidos del cine norteamericano, y el asesinato de Kennedy una posibilidad clara para desvelar muchas de las oscuridades políticas relacionadas con el «caso», oscuridades que remiten a los intereses, combinaciones y ocultos hilos determinantes de la trayectoria política de un país tan definitivo como son los Estados Unidos, ese trabajo de Trumbo podía ser esperado con interés.

Sin embargo, «Acción ejecutiva» no supera los tópicos más conocidos sobre el asesinato de Dallas, limitándose a inventar una fábula por la que no fue Oswald el autor del crimen, sino que un pequeño grupo de políticos organizaron una operación perfecta en la que el tal Oswald sería un cabeza de turco inconsciente. Limitándose a «demostrar» un dato que hace tiempo no ofrece la menor duda para nadie, parece lícito sentirse decepcionado por el trabajo de Trumbo-Miller, más aún cuanto que, para explicar los intereses de ese clandestino grupo de expertos organizadores del asesinato, se contraponen en la película una idílica imagen de Kennedy propia para amas de casa con tarde libre. En «Acción ejecutiva», Kennedy no será sino el Presidente que intenta un «humano» acercamiento a los negros, injustamente discriminados. Kennedy será también el Presidente que quiere acabar con la guerra del Vietnam porque le parece «una guerra injusta». Kennedy, en fin, será el portavoz de una paz y una justicia románticas y, por supuesto, desconectadas de la auténtica realidad.

En ese esquematismo se pierde la película, que no puede, por lo tanto, ni inventar situaciones dramáticas verosímiles o de algún interés; por el contrario, las largas y aburridas peroratas de los responsa-

bles del asesinato (interrumpidas siempre para «tomar el aire» o «tomar una copa», para justificar un mínimo cambio de decorado), no hacen sino reincidir en ese esquematismo, precisamente con el afán de huir de él.

Por otra parte, siendo «Acción ejecutiva» una película realizada en 1973, parece claro que su punto de vista (desde el principio, sin embargo, pobre y engañoso) no alcance hoy la actualidad y la perspectiva que otros medios de expresión que no son el cine han aportado ya no sólo sobre el asesinato de Kennedy, sino sobre las justificaciones y bases del mismo. Circunstancia ésta sólo reprochable a la distribución española, desorientada e inoportuna.

De cualquier forma, las omisiones de base corresponden a la película misma, limitada en sus planteamientos y en su tónica concepción de «buenos» y «malos», más propia del cine de acción que de una película con ambiciones de análisis político. ■ DIEGO GALAN.

### La caída de Berlín

La Embajada en Madrid de la República Democrática Alemana ha celebrado el XXX Aniversario del fin de la segunda guerra mundial con un «cóctel de cine» que incluía la presentación de «Ich war 19» («Yo tenía diecinueve años»), de Konrad Wolf (1969), película que se centra en el avance sobre Berlín de las tropas soviéticas, episodio que dejaría prácticamente sentenciado el conflicto bélico al rendirse pocos días después el Ejército nazi.

La obra de Wolf —el cineasta más conocido de Alemania Oriental y presidente de la Academia de las Artes de su país— se estructura a manera de crónica vivida en primera persona (parece que de modo autobiográfico por el autor), sin una estructura dramática habitual, sustituida aquí por

una serie de pequeñas anécdotas que tienen como lazo de unión el personaje protagonista que las experimenta y la circunstancia histórica de la mencionada marcha sobre Berlín. Ello conduce a un tratamiento poético de las situaciones, a una aproximación lírica en varios momentos a hechos que, por sí mismos, ya contienen una notable carga trágica. Así se evita, en lo posible, el acceder a una dimensión fácilmente épica, a esa mirada grandilocuente a la que se presta tan a menudo el género bélico, aunque sin olvidar la constatación del drama de un pueblo que sufría en su carne el final de la aventura nazi. Constatación que, en el film, viene aumentada por el origen germánico del protagonista y su paso por el país donde nació como miembro de las tropas soviéticas, pues su familia huyó de Alemania a la URSS cuando él era todavía un niño.

No es «Ich war 19» una obra maestra, pero sí una película destacable dentro de una cinematografía que los españoles desconocemos prácticamente en su totalidad (salvo algún ejemplo aislado, como «Sterne» también de Konrad Wolf, que pasó muy brevemente hace cuatro años por nuestras salas especiales bajo el título de «La estrella de David»). La casi segura proyección de «Yo tenía diecinueve años» dentro del ciclo que la Filmoteca está dedicando a los films que se refieren a la segunda guerra mundial, puede ser el momento de comenzar un contacto más sistemático, y de informarnos sobre una producción que —rodeando la quincena de largometrajes anuales— tiene sus mejores exponentes dentro del campo documental. Sin desdeñar figuras como la veterana de Wolf (hoy próximo a los cincuenta años), que desde sus comienzos de fidelidad al «realismo socialista», parece haber evolucionado hacia fórmulas estéticas más abiertas. ■ F. L.