

EN PUNTO

a «la pudibundez léxica del español» de Camilo José Cela, hasta los profetismos políticos de Rafael Calvo Serer. Hay la voz rigurosa de los cateóricos de Economía, Rojo y Tammes (con la pintoresca intervención, en la entrevista del primero, de otros dos personajes adicionales, uno de los cuales interrumpe la conversación para decir: «¿Y por qué seguir empleando la palabra neocapitalismo, que es propia de periodistas de tercera categoría?». Periodistas de tercera categoría por decreto: Ernest Mandel, André Gorz, Lelio Basso, Bruno Trentin, Gilles Martinet, Jean-Paul Sartre, etcétera. Este mismo personaje maneja el ejemplo de un botón para demostrar la alienación que se registra en los países socialistas. ¿Por qué no ha sido más riguroso en estos casos Salvador Pániker? ¿Por qué no ha utilizado con más frecuencia el lápiz rojo? Hay las especulaciones, siempre brillantes, del padre González Ruiz. Hay la ingenuidad de Deletosa cuando habla de su mundo. Hay el neopositivismo de Tierno, revestido por el profesor, artificialmente, de marxismo antidogmático. Hay la manifestación de fe en la democracia del profesor Ruiz-Giménez. El señor Díaz Plaia defiende su política literaria. El doctor López Ibor habla de la angustia. Aranguren apunta la posibilidad de un fascismo de izquierdas. En fin, cada uno responde a Salvador Pániker sobre un cuestionario seguramente improvisado en ocasiones. El libro de Pániker es el libro de un periodista. El dijo en la presentación «periodista en el sentido más noble». ¿Cuál es el periodismo menos noble?, le preguntamos ahora. El suyo es un periodismo de preguntas y respuestas, con debate a veces, que se desarrolla en el tono que permite el grado de cultura de entrevistador y entrevistado. Es decir: se trata de periodismo a secas, a veces bueno y a veces malo. Ni más ni menos.

Una visión de 1969

José María de Arelliza, Luis Angel Rojo y Antonio Tovar son los principales firmantes del libro «España, perspectiva 1969» (Ediciones Guadiana), seguidos de Guillamón, Cebrián, Conte, Miret y Medina. Mientras Arelliza se ocupa del panorama político y Rojo del económico, Tovar se enfrenta al cultural. Los tres desarrollan minuciosamente, dentro de tono de objetividad, su correspondiente temá-



EL MONUMENTO A VALLE-INCLAN



La semana pasada dimos en estas mismas páginas noticia de la desaparición del pedestal y posterior derribo del busto de Valle-Inclán, que en 1954 regalara el alcalde de Pontevedra, don Juan Argenti Navajas, a Puebla del Deán. Publicamos hoy el documento gráfico al que allí se aludía y que por un error no pudieron contemplar nuestros lectores. Las fotos —el monumento en plaza pública y el busto derribado entre matorrales— reclaman el adecuado desagravio al más importante de nuestros dramaturgos contemporáneos.

tica. El hecho de que Tovar, Rojo y Arelliza no respondan, obvio es decirlo, al mismo esquema de referencias, infunde variedad al libro, bien complementado, por lo demás, con los análisis de Cebrián sobre la prensa, Conte sobre la problemática universitaria, Guillamón acerca del sindicalismo y Miret sobre la situación de la Iglesia. «... Pretendemos —escribe el editor, Ignacio Camuñas, en el prólogo— realizar un trabajo crítico y ponderado». El libro hay que entenderlo, en su conjunto, como un nuevo factor dentro de la contradictoria vida española del momento. El autor de esta nota —quien presentó el libro, junto con Enrique Miret Magdalena, hace unos días, ante un grupo de escritores, periodistas y políticos de diversas tendencias— subrayó en aquel acto la necesidad de situar la obra en el contexto de la situación actual de nuestro país; una situación contradictoria por múltiples razones —algunas de las cuales señalé con fuerza entonces—, como queda bien patente en el hecho de que un conde liberal, un «socialista-europeo» y un antiguo fascista convertido al democratismo aparezcan unidos en una empresa común sobre la portada de este libro. Estas contradicciones revelan que la sociedad española no está adormecida, sino que se desarrolla en un proceso de gran dinamismo. Subrayar tales contradicciones es operación que ha de contribuir a dinamizar aún más dicho proceso, que deberá culminar en un salto cualitativo. Si este nuevo libro cumple un papel así, lo cual es perfectamente posible, prestará un importante servicio. ■ E. G. R.

TEATRO

«Historia de Amos», otra obra premiada

La obra se llama «Historia de Amos» y su autor es Juan Oleza Simó, con domicilio en Valencia, de cuya Facultad de Filosofía y Letras es profesor. Se trata de un hombre muy joven y, según me dicen, «Historia de Amos» la escribió en quince días. El estímulo estuvo en la convocatoria del I Premio de Teatro de la Ciudad de Teruel —Premio Ciudad de los Amantes, para ser más exactos— y en la confianza que, al parecer, le inspiró el Jurado.

El hecho es que Oleza, que ya tiene bastantes cosas escritas y guardadas en el cajón, mandó la obra a Teruel y que allí obtuvo el premio de 50.000 pesetas, más la posibilidad —al parecer nada quimérica— de que se estrene. Este sería, por lo tanto, el resultado perceptible de la primera convocatoria del premio turolense, aparte de la existencia de un nuevo premio teatral español: la «selección» de una obra y la llamada de atención sobre un joven autor, que encuentra así el primer «reconocimiento» público de su capacidad de dramaturgo.

¿Y ahora, qué?, hemos de preguntarnos, como, a buen seguro, se lo estará preguntando el propio Oleza. ¿Cuál ha de ser el próximo paso?

Parece que lo lógico, tratándose de un escritor que vive en Valencia —tercera capital de España—, como gusta decir en la ciudad—, es que fuese allí donde encontrase inicial acomodo su teatro; que allí iniciasen grupos o compañías que, sabedores del triunfo de su convecino, le pidiesen la obra

premiada junto a sus otras obras, dispuestos a estrenar lo que pareciese más interesante. También cabría imaginar a otros grupos, residentes en otras capitales, pidiendo alguna copia de esa «Historia de Amos», para ver si encaja en sus planes de trabajo. Quizá, puestos a inventarnos otra historia del teatro español, incluso podríamos suponer a alguna compañía profesional y a todas las compañías nacionales reclamando imperiosamente la copia de un ejemplar. Todo lo cual, en suma, supondría la existencia de un mecanismo lógico, a través del cual el teatro español iría renovando su censo de autores y, por lo tanto, los temas y formas de su producción dramática.

Basta, en toda esa escalera de soluciones saludables, quedarse en el primer escalón. En la vida teatral valenciana, un día próspera —al menos hasta cierto punto— y hoy reducida a un par de revistas y a las esporádicas temporadas «de comedia» del teatro Principal. No es ninguna exageración: en Valencia, salvando a algunos grupos minoritarios, hablar de teatro es casi un anacronismo. Y para mucha gente media, el teatro es algo «que se acaba», algo ligado a las costumbres de épocas «precientíficas»; cosa que tiene su fundamento en el hecho de que quizá, incluso en aquellos tiempos de «prosperidad teatral», la cosa se quedaba en costumbre o rito social, desplazado ahora por los fines de semana en los apartamentos de las playas próximas. Pero, ¿qué



tiene que ver un apartamento con el teatro? ¿Cómo entender una sustitución tan heterogénea? ¿Qué relación puede existir entre asistir a la representación de los nuevos signos de la convivencia, a la clarificación dramática de los problemas contemporáneos, y tostarse al sol o tomar una buena ensalada con una caña de cerveza?

Quizá la sustitución resulte más homogénea de lo que podría pensarse a primera vista. Basta que el teatro haya sido un sitio donde matar el tiempo, donde reunirse y de donde sacar varios temas para la conversación superficial. La televisión y la playa

cumplen con creces y mayor comodidad el mismo cometido. ¿Para qué, pues, el teatro? ¿Para qué, pues, estos hombres como Juan Oleza Simó que dedican quince días de su vida a imaginar la historia de un personaje llamado Amos, alzado contra un rey de baraja ghelderodiana? ¿Para qué toda su pasión de escritor, empleada en hablar de sus contemporáneos a través de una historia sólo aparentemente legendaria? ¿Cómo incorporar su trabajo a nuestro desarrollo y lucidez social?

Siempre las mismas preguntas. ■ J. M.

DESPUES DE NANCY

En un plazo breve, el Festival de Nancy ha pasado de ser un buen Festival de Teatro Universitario a ser, llamadamente, uno de los grandes Festivales teatrales del mundo.

Naturalmente, el paso se ha hecho —como siempre ocurre en estos casos— con los inevitables conflictos y desgarrones. Incluso hay quien asegura que el Festival de Nancy está en crisis y que quizá no haya Festival el próximo año, cosa que no debe pasar —por fortuna— de simple sensacionalismo.

En la experiencia de este año hay varios datos interesantes. Uno podría ser el frustrado intento de «proletarización» del Festival. Las representaciones en la barriada de Laxou y la construcción de unas elementales «carpas» debían, teóricamente, contribuir a esta proletarización, muy ligada, por otra parte, a lo que pudiéramos calificar de teoría general de los movimientos contestatarios de los Festivales. Sin embargo, al parecer, no hubo ninguna diferencia sensible entre los públicos de este año —población universitaria de Nancy, burguesía local y unos cuantos empleados y trabajadores— y los de años anteriores; como tampoco la hubo en lo que llamaríamos línea política del repertorio.

Ciertas críticas volvieron a evidenciar la contradicción que ya se manifestó, por ejemplo, en el Festival Cinematográfico de Venecia del año pasado: querer hacer un Festival que no responda a las características de sus participantes. Querer cambiar, de la noche a la mañana, las expresiones de un proceso cultural que no hace sino mandar los «resultados» a los Festivales. Cada obra, cada montaje, cada compañía, son la expresión de un medio de trabajo, de una circunstancia y de un propósito elaborado dentro de un concreto contexto; pretender que el Festival sea algo distinto a lo que

resulta de la presencia de una serie de espectáculos históricamente «pre-elaborados» es una contradicción metodológica, a menos que la contestación, en vez de exigir «otro Festival», aproveche las características del mismo para atacar los procesos culturales de donde las obras proceden.

Al margen de este inevitablemente fallido propósito socio-político, Nancy ha establecido el siguiente principio: frente a la tradicional división del teatro en «amateur» y profesional, en el Festival han triunfado una serie de agrupaciones que, pudiendo calificarse de profesionalizadas, realizan su trabajo con el espíritu de investigación que antes se reservaba exclusivamente a los «amateurs». En este sentido, el florecimiento, en todo el mundo, de una serie de grupos independientes que, de espaldas a las exigencias del teatro tradicional, se entregan a una investigación rigurosa y continuada, es innegable y estimulante.

No deja de ser significativo que, en esta línea, destacaran, precisamente, las compañías anglosajonas. La explicación del fenómeno podría ser la siguiente: frente al «perfeccionismo» de un Broadway, frente a la idea de perfección mecánica, diversos grupos anglosajones plantean una investigación dirigida hacia objetivos totalmente distintos. Diríamos que el tradicional sentido de disciplina profesional prevalece y, a la vez, se transforma, por cuanto apunta hacia una expresión real del hombre. Quizá, de algún modo, la lección del Living está presente. La combinación entre la «disciplina» del tradicional teatro anglosajón y la nueva «libertad» creadora, evita la ingenuidad de cierto experimentalismo y, por el lado opuesto, todo rutinarismo estético. Síntesis ésta que, en definitiva, es la que ahora andan buscando todos los movimientos teatrales conscientes y serios del mundo.

voto, de esta necesidad. No las únicas, evidentemente, ya que existen otras obras que apuntan a los mismos blancos. Pero sí unas de las más interesantes. No cabe duda de que, al hablar con referencia a Suárez novelista o a Suárez cineasta de «imaginación al poder», no puede tratarse de dotar a aquélla de un potencial represivo, sino, por el contrario, liberador. Ni creo tampoco que nadie, al reclamar que la imaginación se instalara en el poder, pensara en darle el carácter a que alude el autor de «Ditirambo». Pero, en cualquier caso, y al margen de toda discusión de carácter teórico, lo que sí está claro es que la baza mayor de Suárez, lo primero que llama la atención hacia su obra, sistemáticamente ignorada, es el despliegue imaginativo de que hace gala, frente a la pretensión de realismo a ultranza de la

Se trataba de films enormemente imaginativos, realizados con entera libertad, en los que Suárez era actor, director, productor. Pero, por las condiciones en que habían sido rodados, se resentían de un cierto «amateurismo».

Ahora, con «Ditirambo», Suárez se inicia en el largometraje. Rueda en 35 mm., aunque en condiciones económicas no demasiado boyantes. Con actores profesionales, aunque se reserve el papel protagonista. Y el resultado es un film que, si bien todavía, y principalmente en virtud de consideraciones de orden técnico, no puede considerarse redondo, sí es uno de los más sugestivos, pese a sus defectos, del cine español de los últimos años. Le falta, paradójicamente, a la escala de la puesta en escena, imaginación. Imaginación en la elección de los decorados, excesivamente cotidiana.



mayor parte de la producción intelectual española.

En efecto, tanto sus novelas como las películas que otros realizadores han hecho basándose en sus textos, han supuesto algo por lo menos insolito en nuestro panorama cultural. «De cuerpo presente», de Antonio Eceiza, o «Fata Morgana», de Vicente Aranda, ambas de 1965, marcaron la ruptura con un cine de cariz naturalista, gris en la mayoría de los casos, sin fantasía alguna ni en la temática ni en una puesta en escena que tenía forzosamente que adaptarse a ella. Ahora, Aranda ha vuelto a utilizar un tema de Suárez —el relato «Bailando para Parkers», contenido en «13 veces 13»— para su último film, que representa a España, junto a «El desafío», de Guerin, Egea y Erice, en el Festival de San Sebastián. Pero era, hasta cierto punto, lógico que Suárez, precisamente en función de esa imaginatividad que caracteriza su obra, sintiera la necesidad de pasar el mismo a la realización cinematográfica, de dar forma, en imágenes, a unos relatos, previamente existentes en forma de libro o específicamente concebidos para el cine, en los que la imagen está implícita, al menos potencialmente. Ya en 1966 había hecho unas primeras experiencias en 16 mm.: «Ditirambo vela por nosotros» y «El horrible ser nunca visto».

nos; en la elección del vestuario que lucen las actrices —Charo López y Yelena Samarina—, en la planificación. Pero, por encima de este bache —que se aprecia especialmente en las escenas que transcurren en Barcelona, donde hallazgos tan fabulosos como el de las flores o el del paseo en coche de caballos quedan desaprovechados en imagen—, la película tiene un clima, un tono inhabituales. Le falta, quizá, magia, una magia que aparece de tanto en tanto en las escenas más logradas —la final, la pelea en el hotel, la aparición primera de la viuda de Urdiales—, pero que no llega a constituir la tónica del film. Le sobra, posiblemente, divismo interpretativo por parte de Suárez, cuyo personaje invade, a veces excesivamente, la pantalla. Pero, pese a estos fallos, por encima de ellos, se trata de un film más que apreciable, al que, con todo, puede aplicársele, cosa tan difícil en nuestras latitudes, el calificativo de «nuevo». Después de esta primera experiencia, Suárez sigue en la brecha. Actualmente rueda «Mefistófeles», una visión personal del mito de Fausto. Y piensa seguir adelante. «Opino —dice— que, lleguemos donde lleguemos, vayamos. Pero seamos conscientes de que, vayamos donde vayamos, somos nosotros mismos los que conducimos el coche y soñamos la carretera». ■ C. S. F.

Imaginación sin represión

GONZALO SUAREZ, EL COCHE Y LA CARRETERA

Acaba de estrenarse en Madrid, dos años después de su realización, el primer largometraje del hasta ahora novelista y antes periodista Gonzalo Suárez, «Ditirambo». En unas palabras del autor, reproducidas, a guisa de presentación, en el folleto que se ofrece en la sala que exhibe el film, se hace referencia a una frase que, a raíz de los acontecimientos del mayo francés del año pasado, ha dado la vuelta al mundo. «Circula por ahí una frase horrible contra la que quiero poner en guardia: "La imaginación al poder" —dice Suárez—. A mí me entristece bastante el que ahora, por una cuestión de modas, se preconice el poten-

cial represivo de la imaginación». Precisamente unos días antes de que se estrenara el film había yo escrito un artículo sobre Suárez, en el que hacía alusión a la misma frase en los siguientes términos: «La imaginación, que tan pobre representación ha tenido hasta ahora en nuestra literatura, en nuestro cine, reclama cada día más sus derechos. Los estudiantes franceses reclamaban, en mayo del año pasado, el acceso de "la imaginación al poder". Se trata de un signo de nuestro tiempo. La novelística de Suárez, que ya ha hecho su camino; su cine, que empieza a hacerlo, pueden ser vías españolas hacia la realización de este



COLABORAN: Juan Aldebarán, César Alonso de los Ríos, Art Buchwald, J. García de Dueñas, Eduardo G. Rico, Eduardo Haro Tecglen, Antonio Javaloyes, A. López Muñoz, Víctor Márquez Riviriego, José Monleón, César Santos Fontenla. FOTOS: Europa Press, Cifra, Fiel y Archivo.