

Libros y autores del mes

MANUEL PUIG

EL BESO DE LA MUJER ARAÑA

Relacionada con el cine y la política; divertida y desgarrada. Una de las mejores novelas en lengua castellana. Biblioteca Breve. 292 pp. 320 ptas.

PABLO NERUDA EN SEIX BARRAL

RESIDENCIA EN LA TIERRA
ELEGÍA · LAS UVAS Y EL VIENTO
MEMORIAL DE ISLA NEGRA

Cuatro libros que responden a cuatro momentos capitales de la trayectoria del poeta. En la Biblioteca Breve

JUAN GOYTISOLO

SEÑAS DE IDENTIDAD

Combativa respuesta literaria a la realidad compleja de nuestra posguerra. Biblioteca Breve. 424 pp. 380 ptas.

ANTONIO MESTRE

DESPOTISMO E ILUSTRACION
EN ESPAÑA

Coincidencias y discrepancias entre ilustración y realidad intelectual. Ariel Quincenal. 224 pp. 150 ptas.

ALFONSO GROSSO

EL CAPIROTE · UN CIELO
DIFÍCILMENTE AZUL · GERMINAL
Y OTROS RELATOS · INES JUST
COMING · TESTA DE COPO

El retabio novelístico de uno de los autores españoles más expresivos.

LUIS ROMERO

EL FINAL DE LA GUERRA

Libro muy clarificador sobre tan controvertido tema. Del mismo autor: TRES DÍAS DE JULIO

Solicite pedidos e información a
Hnos. Álvarez Quintero, 2 Madnd-4
c. Provenza, 219 Barcelona-8

los terroristas con un determinado Partido, más la presencia de un sexualismo gratuito, arrojan un conjunto que sería inquietante si, pese a la intervención de la guapa Agata Lys, no fuera previsible el escaso número de futuros inquietados. ■ JOSE MON-LEON.

El teatro
de Nieva

Los premios han perdido, por una serie de razones obvias —que podrían resumirse en la crisis del concepto tradicional de autoridad—, el valor categórico que tuvieron en otras épocas. La inmensa mayoría sabe muy bien que cada premio expresa el criterio de un jurado, y que, incluso cuando el fallo depende de un grupo de personas afines, el debate decisivo enfrenta juicios diversos, argumentaciones que obligan a buscar laboriosamente el acuerdo o a aceptar el recurso de las votaciones.

Sin embargo, y pese a ello, los premios, además de señalar el valor siempre discutible de una obra —al margen de la quimérica exigencia de que sea la "mejor"—, tienen el interés de reflejar un "estado de opinión", la línea dominante, el "tipo de teatro" que el jurado siente más vinculado a su tiempo. Sobre las obras concretas podrá haber discusiones, pero, las más de las veces, los jurados están de acuerdo sobre las poéticas y los acentos que corresponden a su momento.

De ahí, en última instancia, mi interés en recoger el hecho de que el Premio Mayte —uno de los más "mundanos" y apetecidos que existen hoy en Madrid— haya recaído sobre Francisco Nieva, autor de "Sombra y quimera de Larra", y, sobre todo, de las dos obras de Teatro Furioso que se mantuvieron varios meses en el cartel del Figaro.

De hecho, Francisco Nieva es conocido y admirado como autor por una minoría desde hace años. En su estudio, entre cuadros, restos de decorado, muebles refinados y piezas de museo romántico, han sido muchas las noches en las que Nieva asombró a sus amigos con la lectura de invenciones nunca vistas ni oídas en la dramática española. Muchos profesores y teóricos de la materia conocieron también los textos, primero, en copia mecanográfica, luego, a medida que el nombre de Nieva ganó te-

rreno, metidos ya en revistas o ediciones. Con todo, para el "mundillo teatral", para nuestros profesionales y empresarios, Nieva era, sobre todo, un escenógrafo, cuya cultura y refinamiento quedaban ratificados por su empeño en escribir. Frente a la estima que los estudiosos dispensaban a la literatura dramática de Nieva —hasta considerarla una de las más renovadoras de cuantas se planteaban en el país—, el "núcleo" profesional mantenía una cierta distancia, mezcla de asombro, de curiosidad y de escepticismo. Así hasta que, tras algunos estrenos "menores", alguien tuvo el valor de llevar dos obras de Nieva a un teatro y a una temporada regulares. Con "La carroza de plomo candente" y "El combate de Opalos y Tasia" puede decirse que algo significativo cambió en la escena española, aunque, y esto sucede siempre, fuera bastante menos de lo que imaginaron a priori algunos lectores enfebrecidos de los textos y bastante más de lo que nuestra inercia conservadora parecía dispuesta a tolerar.

Con "La carroza de plomo candente" se iniciaba en nuestros escenarios profesionales una corriente que, presumiblemente —si es verdad que nuestra vida política se abre— se robu-

tecerá muy pronto. La de un teatro que pone toda su imaginación al servicio de la burla despiadada de los grandes y tenebrosos mitos de la España "eterna"; un teatro que renuncia a tomarse en serio, por más que todavía sean capaces de empuñar la metrallera, cuantos principios han gobernado y justificado, década tras década, el miedo y la ignorancia de la sociedad española.

Una propuesta así —en razón, además, de otras postulaciones coherentes de la poética de Nieva— es obvio que no puede ser explícita. La imaginación no es materia palpable de las actas notariales ni de los estudios de economía política. Es, en cambio, sustancia inseparable de la complicitad creadora, del juego que se abre entre un autor y un público que quieren burlarse de los mitos en sus propias barbas. Burla que no deja de ser en este caso un complejo camino hacia la libertad y la maduración de la conciencia.

Más de uno han sido los "desajustes" y vacíos provocados por la presencia de las obras de Nieva. Para muchos espectadores —e incluso para algunos actores— tales obras eran, sin duda, "demasiado raras", por cuanto resultaban irreductibles a los mostrencos apriorismos que han





Francisco Nieva.

regido nuestro teatro cómico. El premio que acaba de recibir Nieva es, por ello, significativo. Y augura una gira polémica y fructífera de su Teatro Furioso por todo el país, en cuanto propone un nuevo modo de reír y de pensar ante la escena, una relación imaginativa, gozosa y crítica entre el espectador y el espectáculo. Cosas, como bien sabe el lector, "muy raramente vistas" hasta ahora y que no vamos a conquistar fácilmente. ■ J. M.

sentativa—, reunidos casualmente en un lugar cerrado o semicerrado, ven desencadenarse sobre ellos una fuerza natural o provocada capaz de terminar con sus vidas. A un nivel de estructura dramática, tres son las fases en que tal esquema suele quedar desarrollado: a) demostración al espectador de que el medio en que sucederán los hechos es perfectamente normal y cotidiano, identificable, por tanto, con sus propias experiencias, lo que viene reforzado por la constatación de que todos los personajes se hallan ajenos al peligro; b) insinuación progresiva de ese peligro, minuto a minuto más amenazante y concreto, y c) desencadenamiento de la catástrofe —largamente esperada por el público, lo que genera en él un sentimiento morboso al desear, consciente o inconscientemente, que la tragedia se produzca: no otro es el impulso sadomasoquista que le ha llevado a elegir esa película concreta—. Ante la catástrofe, el film, o bien contará las operaciones de salvamento efectuadas para paliar en lo posible sus efectos, o bien se limitará (en menos ocasiones)

contempla un partido decisivo de fútbol americano, y saber —por tanto— el público que tarde o temprano empezará a matar a los desprevenidos espectadores (no se trata de algo que coja por sorpresa, un naufragio, un terremoto o un incendio, por poner ejemplos de films anteriores pertenecientes al género), se crea en la sala una impaciencia porque la tragedia comience. De alguna forma, el público es conducido a animar al francotirador para que cumpla sus objetivos criminales: es tal la ansiedad que la película le crea, es tan prolongado el mantenimiento de la espera, es tal su frustración ante el hecho de que pasan los minutos y nada llega realmente a suceder, que se le predispone claramente a desear la actuación final del asesino. Lo que ello supone desde el punto de vista ético, fácilmente lo deducirá el lector. Una manipulación así del espectador, este llevarle de la mano hasta hacerle querer el estallido de la violencia, sólo puede resultar condenable para quienes tenemos una idea muy distinta del cine y de su función social. Bajo la apa-

su servicio, toda una maquinaria perfectamente engrasada, un sistema sin fallos técnicos, que inoluya desde el realizador, Larry Peerce (que, en otros tiempos, intentó un cine realista, testimonial, adscrito a la llamada "Escuela de Nueva York": "One potato, two potato", "Victima de la ley" —1964—; "El incidente" —1967—..., y hoy trabajando para las grandes compañías monopolistas), hasta el verdaderamente admirable equipo masivo de extras que "rellenan" la película. Y es que Hollywood no escatima medios cuando de imponer su visión del mundo se trata, logrando sustanciosos dólares a cambio, por más que pisotee los derechos a la libertad y el propio criterio de que debe gozar todo espectador. ■ FERNANDO LARA.

"¡Adiós, muñeca!"

Una tentación continua del cine, y primordialmente del norteamericano, es la referencia a sus épocas doradas: los años treinta y cuarenta, donde se forjó la personalidad de los géneros que luego, mecánicamente, se continuarían tratando. El cine "negro" y el cine musical, por ejemplo, son dos de esos géneros que pocas veces han vuelto a encontrar la coherencia, la brillantez y la honestidad que en aquellos años consiguieron. Respecto al musical, nada mejor que dedicarse a recopilar fragmentos de las mejores películas como se viene haciendo: han pasado los estímulos que hicieron posible aquellas películas, ha variado notablemente la sensibilidad musical de quienes inventaban y de quienes consumían, y, radicalmente, hay que abandonar o plantearse de forma diferente las posibilidades del género. Lo que no impide, sin embargo, que aquellas películas sigan conservando suficientes elementos gratificadores para el público de nuestros días, incluso fuera del mecanismo sentimental de la nostalgia. El cine "negro", por su parte, no sólo sirvió para plasmar de forma apasionada las vivencias de los norteamericanos de los años treinta, sino que, en su esquema fundamental, sigue siendo hoy una corriente cinematográfica válida. La tentación de homenajear aquel ciclo es continua: teníamos no hace mucho en

CINE

Un sentimiento morboso

Hollywood es insaciable; mientras no hayamos visto reflejadas en sus películas todas y cada una de las situaciones que pueden generar un pánico colectivo, tendremos sin cesar "films-catástrofe" en las pantallas del mundo. Es en casos como éste cuando se pone en evidencia el funcionamiento de los patrones industriales de consumo aplicados a una determinada producción, cuando se demuestra el carácter de "fábrica" de las grandes compañías cinematográficas norteamericanas. Porque el esquema de las películas "catástroficas" se repite invariablemente a lo largo de una ya nutrida filmografía: un conjunto de personajes —entre los cuales algunos son tratados con cierto detenimiento, mediante "pinceladas" de gruesa psicología repre-



"Pánico en el estadio" ("Two minute warning", 1976), de Larry Peerce.

a enseñar los terribles resultados de la hecatombe. "Pánico en el estadio" ("Two minute warning", 1976), de Larry Peerce, manteniendo las constantes del esquema descrito, juega de manera más exacerbada que sus precedentes con ese sentimiento morboso que acabamos de citar: al ser la amenaza catastrofista la de un francotirador que en cualquier momento puede disparar sobre una multitud de 100.000 personas que

riencia de inocuos y a-ideológicos productos espectaculares, Hollywood se ha especializado durante décadas y décadas en imponer al público una ideología y una moral derechistas. "Pánico en el estadio" es un claro ejemplo de ello, una muestra bien actual de cómo —de manera subterránea— es posible hacer partícipe de unos contenidos deleznable bajo ciertas características "inocentemente" genéricas como las del "film catástrofe". A