Los ansiolíticos liberan de tensiones que el infierno urbano nos condena a sufrir. Los biolavantes lavan suciedades, asesinatos e inmoralidades. El bicarbonato produce buenas digestiones allí donde no es posible digerir las brutalidades cometidas. También la conciencia, la moral, tiene analgésicos, pero son vanos sucedáneos que intentan llenar el vacío que se derrama entre la soledad, el dolor, el miedo.—JUAN PEDRO QUIÑONERO *(Cardenal Silíceo, 37. MADRID).*

SORPRESA EN EL TEATRO ESPAÑOL: UN NUEVO AUTOR «ANTIGUO»

Debo de advertir que mi encuentro con uno de los —para mi gusto— más originales autores dramáticos del momento y, por añadidura español, no ha tenido lugar en España, sino fuera, allá por Centroeuropa, y no fue pequeño el papel que desempeñó al respecto el joven asesor *(Dramaturg)* de un teatro alemán de provincias, pero ambicioso y de buena prensa, el de Mannheim, que cuenta también con un pequeño escenario de teatro experimental, actualmente en reforma. Para esta sección de cámara, siempre anda buscando dramas nuevos de mérito el mencionado joven, y gracias a la mediación del Instituto de Teatro en Viena, del que fue alumno, se fijó en la traducción alemana de varias piezas de vanguardia de un autor español, sobre el que actualmente se está haciendo una tesis. No pude menos de confesar mi sorpresa ante el nombre del dramaturgo, conocidísimo en otro terreno, que, si bien guarda relación con la literatura, es vínculo que normalmente no suele ser tan estrecho; me refiero al escenógrafo Francisco Nieva.

Mucho me gustaron aquellas piezas, igual que otras más que fui conociendo, y tan notables me parecen, que me he decidido a realizar un pequeño estudio sobre este sorprendente teatro tan nuevo y a la vez tan antiguo, pues lleva su autor largos años en el oficio de secreto artesano de comedias estilísticamente emparentadas con el teatro del Absurdo. Obras de la adolescencia, escritas por el 47 y 48, como la *Pascua negra,* constituyen deliciosas muestras de humor esperpéntico no ausente de ternura. Se acusan situaciones como la del condenado a muerte, forzado comedor de huesos en el banquete del dictador de un lejano país, al que asiste metido en un baúl con la cabeza fuera.

No en vano son coetáneas del primer teatro del Absurdo, que adquiere verdadera notoriedad en París por los años 50, estas piececillas, de las que algunas se escribieron en un apartado lugar de la Mancha, antes incluso de enfrentarse su autor con las últimas tendencias dramáticas del momento. Pero estaba en el aire lo Absurdo, y una persona de la sensibilidad de Nieva tenía que cogerlo al vuelo, por mucho que madurara solitariamente, en un ambiente angustioso y estancado. Fue muy significativa y fecunda su pronta escapada a París. Jovencito melenudo y existencialista, de una exótica extravagancia, debida más que nada a la falta de medios, Nieva se codeaba con Beckett y Ionesco, con Adamov, Butor y Roberto Matta en los cafés parisinos mucho antes de que fueran famosos. En estos años de penuria y aprendizaje durísimo, ricos en experiencias, desengaños y éxitos, poco a poco fue convirtiéndose en pintor de renombre, en crítico de la *Recherche Scientifique*, y, por fin, escenógrafo; años en que seguía escribiendo su teatro, con mucha vocación y poca fe en que pudiera gustar; falta de fe que desde luego no se explica, ya que la mala fortuna con que acabó su primer (y durante mucho tiempo también único) intento de darlo a conocer no parece razón suficiente. Sea referido el percance por su carácter anecdótico: Nieva era un crío de veinte años cuando le dio por enseñar algunas cosas suyas (entre ellas, la *Pascua negra)* a Matilde Pomés, amiga de García Lorca, que entonces estaba en Gallimard. Y no pudiera haber sido más agria la reacción de la Pomés, ofendida en su dignidad, que tachaba de «indecentes, amorales y absurdos» sus escritos. No creo, sin embargo, que fuera éste el motivo de su prolongado silencio, cuando, por otra parte, seguía escribiendo, contando actualmente con gran número de obras en su haber, dignas de ser estudiadas muy a fondo, como afortunadamente ya está ocurriendo.

Quizá la razón más profunda de su silencio y trabajo en secreto durante tantos años estriba, en definitiva, en que de hecho su teatro, pese a la coetaneidad con las hoy en día famosas obras del Absurdo surgidas en París, pese al empleo de elementos irracionales, pertenece a una fase claramente posterior, para la cual la sensibilidad del público tan sólo cuajó, una vez aprendida la lección, ya histórica, del Absurdo (en estos últimos decenios se escribe a pasos agigantados la historia). Significativamente, las situaciones «absurdas» observadas en el teatro de Nieva tienen otro origen, otra intención que en Beckett, Ionesco, Audiberti. El simbolismo empleado es completamente distinto, por no decir opuesto, aunque a primera vista puede pasar inadvertida tamaña diferencia.

Para demostrarlo, volveremos a la *Pascua negra*. Permítanme hacer un breve resumen temático: El invitado metido en el baúl —elemen-

to en apariencia del más puro Absurdo— es el resultado de una acción y situación totalmente lógicas, aunque sí sorprendentes. Enemigo político del dictador que preside el banquete, nuestro héroe del baúl iba hablando pestes de este último antes que llegara al poder, y para mayor *inri* se había enamorado de Teresita, hija del mismo. Convertido en jefe de estado por un golpe militar, el burlado individuo, con muy escaso sentido del humor, naturalmente persigue al protagonista y lo captura por fin, hallándole escondido en el inmenso baúl de una piadosa negra. Los policías agujerean el baúl, cerrado con llave, para ver si en él de verdad se oculta el buscado y le obligan a sacar por allí la cabeza. Sádico y cruel, el dictador se complace en condenarlo a muerte, obligándole a asistir al banquete tal como le sacan del escondite. Le destina, ciertamente, una muerte harto caprichosa, ordenando a los policías que hicieran arrastrar el baúl por un caballo, tomando como blanco la cabeza del condenado. Y, efectivamente, apuntan éstos a la cabeza, mas sólo aciertan en romper la cerradura, y nuestro héroe se escapa, refugiándose, finalmente, en una iglesia, en medio de la misteriosa y espléndica *Pascua negra* de las gentes de color, y al palpar algo suave, repara con inmensa extrañeza en que tiene posadas las manos sobre el gracioso trasero de su fiel enamorada Teresita, postrada también, como él a los pies del altar.

Esta trama grotesca, perteneciente a la época más temprana del teatro de Nieva, denota, sin embargo, todas las características posteriores de su obra, en que se observa una gran continuidad estilística, igualmente rastreable en el enfoque dramático, el tipo de humor, la intencionalidad crítica y el tratamiento temático, habiendo ganado el autor únicamente en experiencia de oficio y amargura.

La *Pascua negra* es, en sí, una pieza intachable, llena de frescura y válida aún en la actualidad, pese a los veintidós o veintitrés años que lleva escrita. Y es que se inserta a la perfección en esta fase postabsurda, que se beneficia de un público acostumbrado ya a descifrar los elementos irracionales. Por ello me permito poner como ejemplo precisamente a esta comedia, con objeto de delimitar a la obra de Nieva del teatro del Absurdo. ¿En qué se diferencia, pues de este último?

Emplea el teatro del Absurdo un tipo de simbolismo irracional, que nada tiene que ver con lo que comúnmente se entiende por símbolo. (Me apoyo en la terminología del también español Carlos Bousoño, de «símbolos bisémicos» y «símbolos monosémicos», a diferencia de los medievales, que son meras imágenes alegóricas.) En el teatro del Absurdo, la situación clave figurada, dentro de la realidad, no encuentra correspondencia conceptual alguna, y los únicos lazos de

unión vienen a ser equivalencias de orden emocional. (No hay, como en la alegoría, una especie de «lenguaje secreto» en que un elemento sustituye a otro con arreglo a un código perfectamente racional.)

Ejemplo de «símbolo monosémico» sería *Esperando a Godot,* pieza cuya ilógica situación no admite ninguna explicación real posible y no tiene otro significado que el imaginario: la dramática espera de algo que nos pueda redimir, algo vago, imposible de definir: esperanza de la felicidad, de una salvación, de la justicia, de que exista un Dios, de que la vida tenga un sentido, etc.

El símbolo bisémico, en cambio, del que *Los dos verdugos,* de Arrabal, es un claro ejemplo, abarca a la vez a una realidad imaginaria y otra, real o posible. La situación planteada en *Los dos verdugos* es angustiosa y extraña, pero en determinadas circunstancias especialísimas, podría suceder en la vida tal como allí se presenta. Sólo carece de trascendencia en sí el significado real posible, pues lo que importa es el simbólicamente sugerido por medio de esta brizna de realidad, que tan sólo se emplea como truco, para meter al público en el «secreto». Lo que allí expresa Arrabal es el abuso, la injusticia de un poder que esclaviza al hombre, poder tan sumamente indefinido que puede ser de cualquier índole, familiar, político, eclesiástico, policíaco... (Por mucho que él quisiera hacernos creer en una significación política concreta, con franqueza, la obrita carece de ella. Esto, sencillamente, no cabe entre las posibilidades estilísticas del teatro del Absurdo, pues pertenece con exclusividad este arma a los terrenos, bien de la alegoría, bien de la acusación directa.)

Estos dos símbolos característicos del teatro del Absurdo tienen en común su carácter visionario: imágenes de aparente ilogicidad, pues como ya fue dicho, surgen por identificar dos objetos distintos que una misma emoción sugieren, generalmente la angustia. Por otra parte, ambos se distinguen por su sentido vago, vago y difuso por sumamente sintetizado: representado gráficamente, equivaldría a una línea, por entrar en él todo un complejo de cosas que apuntan en una misma dirección, es decir, a la vez comprende a cada una de estas numerosas nociones, y a ninguna en concreto. Nunca podemos estar seguros de enumerar absolutamente todos los conceptos que contiene este polifacético sentido, ni puede suponerse que el mismo autor los conozca.

Nieva, en cambio, nunca utiliza esta clase de símbolos, ni en su obra más temprana, ni en sus comedias largas de fechas posteriores, tan llenas de situaciones inauditas y poco lógicas en apariencia, como *Malditas sean Coronada y sus hijas; Tórtolas, crepúsculo y telón; El*

rayo colgado; Ruinas, familia mía, y tampoco en el sinfín de piececillas en un acto, de las que me parecen significativas *El maravilloso catarro de lord Bashaville, Es bueno no tener cabeza, El corazón acelerado;* no en último término, porque es allí donde con más claridad se evidencia una especie de nueva cosmovisión que se vislumbra en la obra de Nieva y cuyos vestigios se palpan allá y acá, incluso en facetas tan multitudinarias como las que constituyen el cine, la publicidad y la moda.

Si quisiéramos resumir un poco toscamente esta insospechada perspectiva que se nos abre, podríamos atrevernos a afirmar que ha vuelto a surgir una nueva fe en el hombre, o mejor dicho, en la omnipotencia de su intelecto: pero no en lo duradero del aspecto humano, sino en su capacidad de variación perfeccionadora. Y se basa precisamente esta fe en lo que antes, hasta hace muy pocos años concretamente, venía angustiando a la humanidad: los cada vez más acelerados avances de la ciencia y de la técnica, que escapaban a la comprensión del hombre medio. Pero a fuerza de acostumbrarse, a fuerza de necesitarse una nueva seguridad, y por influjo de la inmensa soberbia con que la ciencia se lanza a la conquista del espacio y de los últimos secretos de la naturaleza, inconscientemente se está creando *una nueva actitud vital, basada en el mecanismo del cambio.* Esta fe en la transformación purificadora, en la evolución como remedio a la angustia, en la solución repentina de los que parecen no tenerla, acarrea una serie de características nuevas:

1) *La alta valoración del humor,* en especial del humor negro por más cercano a la angustia y, por tanto, más adecuado para sacarnos de ella, pues el humor libera y sorprende.

Ejemplos en teatro: toda la obra de Nieva; el humor amargo y seco de Ruibal en *Los mendigos;* el humor macabro de la obra inglesa *Luts (Luchas),* y en *Die Wirklichkeit und was man dagegen tut (La realidad y lo que se hace en contra de ella),* de Lotte Ingrisch.

Es también muy significativa la avalancha de chistes de humor negro que surgen por todas partes.

2) *La sorpresa* (lo que cambia, sorprende), y, como consecuencia, el *afán de originalidad* del que la moda actual es un gran ejemplo. (Véanse también el afán de originalidad de los personajes de Nieva en ... *Lord Bashaville* y *El corazón acelerado.* Por otra parte, todo el teatro de Nieva es sorpresivo.

3) *La magia como producto de cambios inesperados, imposibles de predecir:* ejemplos en el teatro de Nieva: *Es bueno no tener cabeza,*

Malditas sean Coronada y sus hijas, etc. Y la citada obra de Ingrisch. Al margen sea dicho, que se acusa un nuevo interés por la magia en el mundo entero, con brotes de brujería, magia negra, espiritismo, etcétera, por todas partes.

4) *La creencia en la inestabilidad de la realidad externa;* pues se la sabe sujeta a continuos cambios y, por tanto, se desconfía de ella, a la vez que se le niega pueda tener algún elemento imperecedero. Conduce esto último:

a) *A una significativa burla, una actitud despectiva ante la realidad.* (Muchas revueltas estudiantiles no tienen otro sentido que éste.) El que ahonda en la cuestión, fácilmente lo descubrirá. Por otra parte, esta idea también se desprende de un interesantísimo ensayo de Bousoño titulado *Una época en sus personajes,* de donde la he deducido.

b) *La alta valoración de onírico y de todo lo psíquico en general;* en la que incluso entra el inquietante fenómeno social de las drogas que hace estragos en la actualidad (véase asimismo el citado ensayo de Bousoño, del que se infiere a las claras dicha idea).

En la obra de Nieva *Malditas sean Coronada y sus hijas, Es bueno no tener cabeza, Ruinas, familia mía,* etc. (por cierto que también la mencionada pieza de Ingrisch) constituyen unos buenos ejemplos. Otra consecuencia de este mismo fenómeno es el tratamiento estrictamente psicológico que reciben los personajes, a diferencia del teatro del Absurdo, cuyos protagonistas no suelen ser ni lógica ni sociológicamente consecuentes. Los personajes de Nieva (y también los de Ruibal o de Ingrisch, por ejemplo) tienen, por mucho que se enfrenten con situaciones «absurdas», dentro de ellas, un comportamiento perfectamente humano, y respuestas psicológicas posibles.

c) *El gusto por la magia de la realidad misma:* esto se observa por ejemplo en cuentos de Alvaro Fernández Suárez *(La ciénaga inútil),* en la película *Qui etes vous polly magoo?,* de Klein. Me refiero especialmente a la «levitación» de la maniquí negra en un pase de modelos. Nunca se nos aclara si es debida a un plano fotográfico especial o a una levitación acaso auténtica, *ya que no interesa una tal aclaración.* Cosa idéntica ocurre en *El espectro insaciable,* de Nieva, donde nunca se llega a saber si cierto niño está vivo o muerto, es decir, si no respira por querer hacerse el muerto, o por ser el espectro de un niño. Sucede algo parecido también en *Tórtolas, crepúsculo y telón,* al inundarse el escenario oscuro por unos instantes de una extraña y bellísima luz, escuchándose una voz misteriosa: me llevo al mendigo muerto.. No se sabe, ni importa quién produce la luz, y quién habla. Puede ser Dios mismo, como creen los impresionados personajes de

la comedia. Puede ser cualquier persona. Es el puro recreo en el carácter fluctuante de la realidad misma que deleita, en todo caso inquieta, pero nunca angustia como en el teatro del Absurdo.

* * *

Con estas características tropezamos tanto en la literatura (de la que no sólo el teatro de Nieva es buen ejemplo), como en la vida diaria. Incluso el efímero arte de la publicidad se halla imbuido de ellas (técnica de la sorpresa), lo que demuestra hasta qué punto ha penetrado ya en la conciencia del gran público la nueva actitud.

Representantes de esta tendencia en el género de la novela son, por ejemplo, los *Cien años de soledad,* de Gabriel García Márquez, o el autor español Gonzalo Suárez, y en cine, películas al estilo de *Qui etes vous polly magoo?* y *Las margaritas,* etc. Cabe también mencionar a *2001, una odisea del espacio.*

Demasiado lejos nos llevaría continuar con esta lista, ya suficientemente completa para el reducido margen del presente trabajo, según opinamos. Pero aún nos parece imprescindible decir dos palabras sobre las repercusiones estilísticas de este nuevo enfoque. Desde hace unos años para acá la literatura, e incluso la publicidad, se valen en especial de un procedimiento expresivo que Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética,* ya tantas veces aplicada a este artículo, denomina «rupturas de sistema», procedimiento que en nuestro caso sobre todo sirve al efecto de la sorpresa.

El teatro de Nieva, continuamente recurre a este medio estilístico. Es un muestrario perfecto de todas las rupturas catalogadas por Bousoño, y posiblemente, de algunas más todavía: rupturas del sistema de la equidad, de lo lógico, de las convenciones sociales, de los atributos que corresponden a un objeto, etc. En resumidas cuentas, esto viene a significar en teatro que después de exponerse una situación de la que el lector supone que continuará, sobreviene, de golpe y por sorpresa, un elemento insospechado que la sustituye o modifica, y así continuamente. Resulta aceleradísimo este ritmo en las obritas breves, de las que *Es bueno no tener cabeza* constituye una verdadera joya, en cuanto a esta técnica basada en el mecanismo de cambio se refiere: tenemos allí a dos viejos alquimistas que riñen por considerar uno de ellos que es una estupidez haber perdido tantos años en la infructuosa búsqueda de la piedra filosofal. Lo que de momento sólo nos parece un insulto algo extraño, una provocación de burla mordaz y enfadada («soy una doncella»), de pronto se convierte en realidad

sorprendente: el viejo no sólo lo afirma, sino que lo es. (Ruptura del sistema lógico, a la que se sobreponen otros tipos de ruptura, etc.).

El «absurdo» Beckett no encuentra salida a las terribles situaciones alucinantes que retrata, ni la busca siquiera. Nieva, empero, las halla a través del cambio sorpresivo que le permite salir de las angustiosas encerronas que constituyen muchas veces las situaciones de las que parte su teatro; salida hacia algo más positivo y mejor como en la *Pascua negra*, en *Tórtolas, crepúsculo y telón*, y en el fondo también en *El rayo colgado;* o hacia algo más tremendo todavía, si bien que *libremente elegido*. (El suicidio de *El corazón acelerado*, la decisión de Silverio en *Malditas sean Coronada y sus hijas)*, pues Nieva confiere a sus personajes auténtica libertad de elección, él afirma el libre albedrío, aunque dentro de ciertos límites. (También esto es consecuencia de la revalorización de lo psíquico, a lo que se concede más realidad que a la realidad misma, profundamente sospechosa.) ¿Qué otro significado puede tener el que a Silverio precisamente se le cumple algo «soñado», mientras que todo lo que trata de hacer, con los instrumentos de los que la realidad nos prevé para «hacer», en nada queda y se deshace? Esto parece contradecir la voluntad. Sin embargo, no es así. Silverio, al final, toma su decisión irrevocable, tan firmemente asentada en su psiquismo como aquel sueño indomable. La importancia de lo onírico por una parte, y de lo psíquico (en lo que también entra la voluntad) por otra, no son más que dos consecuencias parejas de una misma desconfianza ante la realidad, como antes dijimos.

Hay en la obra de Nieva una continuidad respecto al teatro del Absurdo, en lo que al empleo de situaciones ilógicas y elementos irracionales atañe, pero una clara ruptura en lo que toca al modo de emplearlas, a la forma de desarrollarlas, de darles intencionalidad y sentido.

En el teatro del Absurdo, la explicación lógica de una situación «absurda» dada o no se admite, como en el símbolo monosémico, o no interesa, lo que sucede en el bisémico. En el de Nieva, en cambio, siempre existe a ojos vistas, infiriéndose del contexto dramático. (Se trata de símbolos alegóricos un tanto especiales, símbolos alegóricos que también se observan en Ruibal, por ejemplo.)

Los elementos irracionales del teatro del Absurdo son tanto primarios (la misma situación dada) como secundarios (elementos lingüísticos, situacionales, etc., que están al servicio de la situación clave). En las piezas de Nieva, sólo suelen ser secundarios estos elementos, es decir, lingüísticos, situacionales de carácter subordinado, etc. Y se emplean para encubrir a veces la percepción conceptual de la alegoría claramente trazada, para facilitar a cambio la captación de la misma

por vía emocional. De esta manera se crea un tipo muy peculiar y actual de «alegoría», aparentemente irreconocible, como sucede en *Es bueno no tener cabeza,* piececilla para marionetas o sombras chinescas donde el viejo alquimista con cuerpo de hermosa joven y cabeza de bella mujer para «descambiarla cuando le venga en gana», abandona su propia cabeza de feo carcamal sobre los hombros del pequeño aprendiz que se dejó tentar entregándole la suya, de joven adolescente. Este ser figurado no tiene ningún sentido confusamente simbólico, sino que representa muy a las claras al hombre libertado de las convenciones religiosas, sociales y sexuales, un ser erótico y espiritualmente híbrido cuya libertad y juventud consisten precisamente en su humanidad indefinida, reacia a concebir al mundo como un inmenso fichero. Los aspectos por mí referidos, el autor los desarrolla con concisión en esta comedieta grotesca. Indudablemente, estamos a mil leguas de la vaguedad del teatro absurdo.

También el baúl de la *Pascua negra,* al igual de las muchas cajas, camas, cuevas, etc., en que aparecen metidos los personajes de Nieva en sus más brillantes momentos (la cama de lord Bashaville, el ascensor de *El corazón acelerado,* la cueva en que perece un joven en una de las numerosas piezas breves, etc.), tienen un sentido clarísimo, nada «absurdo». Según Freud, el significado onírico de las «cajas», «estuches», «armarios», «cuevas» simbolizan a la mujer-madre, significado que también revisten en la obra de Nieva. (Por otra parte, Nieva es, a este respecto, ningún caso aislado. Recuérdese el armario en que se esconde, en *Luts,* el cadáver de la madre; o la cama de matrimonio en que mueren envenenados el uno por otro por pura codicia, la feliz pareja de novios en su noche de bodas, en la antes mencionada obra de Ingrisch).

En el teatro de Nieva, nunca observaremos las citadas significaciones lineares del Absurdo que apuntan en una dirección. Son las suyas puntiformes, tajantes. La farsa política de la *Pascua negra,* en realidad representa alegóricamente la rebelión del hijo contra la autoridad paterna, refugiándose luego en la madre. En el resumen habíamos dicho que el protagonista recibe la protección de una negra gordísima por la que es escondido en un baúl. Pero se trueca en nueva prisión el refugio, pues origina la desagradable, ridícula y peligrosa situación del banquete. La verdadera libertad, el joven tan sólo la encuentra —y por sorpresa— en el amor de la muchacha querida, en este apoteósico final humorista en la iglesia.

Conviene, no obstante, puntualizar que el sentido «familiar» de la comedieta no resta por ello validez a la «farsa política», pues se observa entre las alegorías de Nieva también un tipo que tiene, a semejanza

del símbolo bisémico, dos planos de realidad, paralelos el uno al otro. Esto precisamente es lo que ocurre en la *Pascua negra*. No por ello deja de ser claro y único el sentido, pues la farsa política, puesta de «tapujo» de una lucha familiar, se refiere, igual que esta última, a lo pernicioso que resulta el poder autoritario para el desarrollo de la individualidad humana, anímicamente libre y sin trabas. Esto únicamente nos muestra el elevado grado de sintetización de las alegorías de Nieva que en algunos casos se remontan, tanto en su significación real, como en la figurada, a un mismo sentido diáfano, único, que yace debajo.

Si ahora resumiéramos brevemente las características del teatro de Nieva, nos encontraríamos con que se inserta a la perfección en esta nueva actitud vital que creemos haber descubierto.

Hasta parece, que él mismo, de alguna manera, es consciente de esta recién estrenada postura que por lo visto empieza a cundir por el mundo entero, pues así lo demuestra con la frase que pone en boca de su joven protagonista en el *Corazón acelerado:* «Tus palabras pasan de moda conforme las vas pronunciando», inquietante situación, inquietante mundo nuevo que se nos anuncia en este teatro de brillante hechura, de diálogo escrito con maestría donde conviven la poesía, la melancólica ternura con una mordaz intencionalidad de negro humor despiadado.—ANGÉLICA BECKER *(Narváez, 44. MADRID).*

SOBRE BERNARDO BERTOLUCCI Y CLAUDE GORETTA

La XII Semana Internacional del Cine en Color de Barcelona y la II Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, realizadas durante el trimestre final del setenta, han dado a conocer, la primera, dentro de una mortecina tranquilidad, y la segunda, dentro de una vivísima agitación, un amplio panorama de la realidad cinematográfica actual. En Barcelona, mostrando el aspecto desolador del cine comercial que se ve en el extranjero, del que tan sólo escapan las escasas muestras no-comerciales exhibidas, *Remparts d'Argile,* de Jean-Louis Bertuccelli, coproducción franco-argelina de una extraordinaria sobriedad narrativa, y *Valparaíso, mi amor,* de Aldo Francia, ejemplo neorealista del interesante recién nacido cine chileno, e *Il conformista,* de Bernardo Bertolucci, obra muy compleja de extrema perfección.