



"Il delitto Matteotti", de Florestano Vancini (1973): Obsérvese la muy ajustada caracterización que de Mussolini hace el actor Mario Adorf.

sino también a la respuesta dada por la oposición: una oposición dividida, debilitada tras la doble escisión sufrida por el fuerte Partido Socialista, sin una política común con la que hacer cara a la extrema derecha. Su decisión de retirarse de un Parlamento doblegado al poder ejecutivo no tuvo en realidad más que una eficacia moral, mientras se resistía a la movilización popular reclamada por Gramsci como única manera de acabar, cuando todavía era posible, con el fascismo. El momento parecía especialmente propicio para ello, pero la indecisión de la izquierda y el apoyo nuevamente prestado a Mussolini por la Monarquía, la Iglesia y los grandes propietarios industriales y agrícolas, permitieron la supervivencia del régimen. Un régimen que tuvo desde ese momento el camino despejado para destruir en Italia cualquier signo de democracia.

Por otra parte, es también de ese deseo por precisar todos los detalles, por no dejar ningún cabo suelto que pueda ayudar a entender mejor la situación, de donde le viene a "Il delitto Matteotti" su máximo defecto: el verbalismo que se extiende a menudo por la película, relegando la imagen a un segundo plano de apoyatura a la palabra, de simple vehículo de un discurso preferentemente oral. Junto a ello —y algún otro elemento de menor entidad, como la inadecuada música de Egisto Macchi—, otros factores juegan contra el film, aunque en absoluto sean imputables a éste: los pesimos subtítulos ("versión española de José Sagre"), el mal estado de la copia, y la música invasora de una "sala de juventud" cercana al local madrileño de exhibición... Circunstancias en que resulta difícil concentrarse en toda la materia de reflexión que Vancini nos propone desde "Il delitto Matteotti". ■ FERNANDO LARA.

"La mujer es un buen negocio"

La vida del crítico cinematográfico español es sufrida y dura. Cada semana hay que enfrentarse a la terrible realidad del cine español, a los retrasos o deformaciones que sufre aquí el cine extranjero, a las presiones de la censura —incluso de esta censura "predemocrática", que está ahora haciendo tantos estragos como en sus mejores años (1)—. Pero nada, sin embargo, tan insufrible como soportar estas películas españolas de las que venimos hablando últimamente, que se estrenan sin que ninguna ley lo prohíba. Ya eludí directamente un comentario a "Pasión", de Tonino Ricci, por carecer de libertad de expresión suficiente para desarrollar aquí una antología de palabras gruesas e inaudibles. La tentación aumenta esta semana cuando, tras comprobar que todos los compañeros de crítica de diarios han negado el pan y la sal a ese bodrio autocalificado de película, la publicidad, utilizando algunas frases aisladas de esas críticas, anuncia a bombo y platillo que "la polémica ha estallado". No hay polémica, señores. Sólo hay Ley de Prensa e Imprenta...

Como la hay igualmente para no comentar en sus justos términos "La mujer es un buen negocio", que dirige (?) Valerio Lazarov e interpreta (?) Manolo Escobar. Ustedes —que van al cine sólo eligiendo títulos y economizando sus 125 pesetas de local de estreno—, no pueden imaginarse cómo son estos títulos que astutamente alejan de sus consumiciones. Tampoco les acon-

(1) Tras los recientes problemas de Eloy de la Iglesia, Eduardo Manzanos y Eugenio Martín aparecen ahora los de Manuel Summers y los de "Viridiana", de los que hablaremos "in extenso" en otro momento.

sejo que lo hagan; sería necesario resucitar aquel "slogan" de los curas que sugerían una película "sólo para personas muy formadas". Un descuido en esto puede acabar con ustedes.

Valerio Lazarov, ya saben, es el señor de la Televisión Española. El que hace volar y nadar a los cantantes, el que impide que se vea un ballet, el que se autoconstituye en estrella de unos programas que, al margen de su posible interés, tienen ya otras "estrellas" (las que cantan y bailan). Se ha improvisado como director de cine este señor de la Televisión. Y partiendo de una "idea" (?) de Tono y de un guión (?) de Alfonso Paso, Salvia y el propio Tono (¿de verdad que han trabajado tres personas en esta historia?), ha retratado —que no construido— unas situaciones que mal pegadas unas tras otras cubren la duración de lo que en otros casos se llama película. Valerio Lazarov ignora lo que es rodar cine (y no me meto en si lo sabe o no hacer en Televisión, que no me importa), pero lo ignora a unos niveles (que se dice) que llegan a asustar. La película no se entiende, no se sabe de qué va (resulta incluso que mejorando la estadística de otras películas españolas en la que aparecen putas vírgenes, aquí hay hasta vírgenes madres, lo que ya es). Absolutamente ninguna situación tiene que ver con otra, nada de lo que se dice en un plano se refiere a otro de la misma película (?); resulta, en fin, que esta "La mujer es un buen negocio" (título incluso que, como habrán comprendido, no se refiere a ningún elemento de la película en cuestión) es un claro ejemplo de lo que podría llamarse el cine del subdesarrollo en su sentido más primitivo; sólo conozco algunas películas hindúes que pueden parecerse a

este engendro. Es prácticamente imposible encontrar en un país europeo productos como éste; decía hace tiempo un compañero de estas lides refiriéndose a otra película española: "No es que esté mal hecha; es que no está hecha". La frase es ejemplar para "La mujer es un buen negocio". No está hecha, no existe, no es nada. Sólo son verdad los veinticinco duros que cobran por entrar. ■ DIEGO GALAN.

"El último deber"

Una especie de "Cuerda de presos" a la americana tenía que diferir no ya de la novela de Tomás Salvador, sino de la película que sobre ella rodó en su día Pedro Lazaga. Lo que en la película española no era más que "spot" publicitario sobre la capacidad de sacrificio de la Benemérita, en "El último deber" (donde se repite la acción: dos soldados deben conducir a otro durante un largo trayecto a una prisión), la acción dramática se vuelca fundamentalmente en el contacto de estos tres hombres que anteriormente no se conocían y que, a pesar de las apariencias, se encuentran situados en el mismo escalafón: los tres son víctimas de un absurdo burocrático y autoritario, y cada uno de ellos habrá inventado una fórmula (ingenua e insuficiente) para superar su situación.

Lo que en la película de Lazaga se eludía desgraciadamente, aquí forma el núcleo fundamental. Y sin que llegue a transformarse en una crítica dura de las estructuras militares que los tres sufren (o de cualquier estructura jerarquizada que obliga a unos hombres a realizarse mecánicamente, "El último deber" apunta suficientes datos como para con-



"El último deber", de Hal Asby.

vertirse en el esbozo de una amarga crónica. Una amarga sonrisa quizá, ya que Hal Ashby, su director, ha sabido combinar de forma ejemplar esa capacidad crítica con la continuada invitación a una sonrisa amable, casi tierna y sin excesiva trascendencia. Si "El último deber" difiere notablemente de su otra película conocida en España, "Harold y Maude", es porque en ésta las pretensiones son menores y, con ello, los resultados superiores. Dada esa visión amable que Ashby otorga a sus películas, nada mejor que un asunto expuesto en términos simples para adquirir su justa dimensión. Un planteamiento más ambicioso exige un punto de vista más severo o más complejo.

Como en "Harold y Maude", también aquí se repite la importancia de los actores. Es en manos de Jack Nicholson (que obtuviera con esta película un premio de interpretación en el Festival de Cannes), de Randy Quaid (el prisionero a transportar) y de Otis Young (el segundo soldado encargado del traslado) donde se encuentra el interés básico de la película. Tres actores excepcionales que enriquecen cada situación, que la amplían por encima del texto y que van convirtiendo la simple anécdota en una historia de impotencia y frustración.

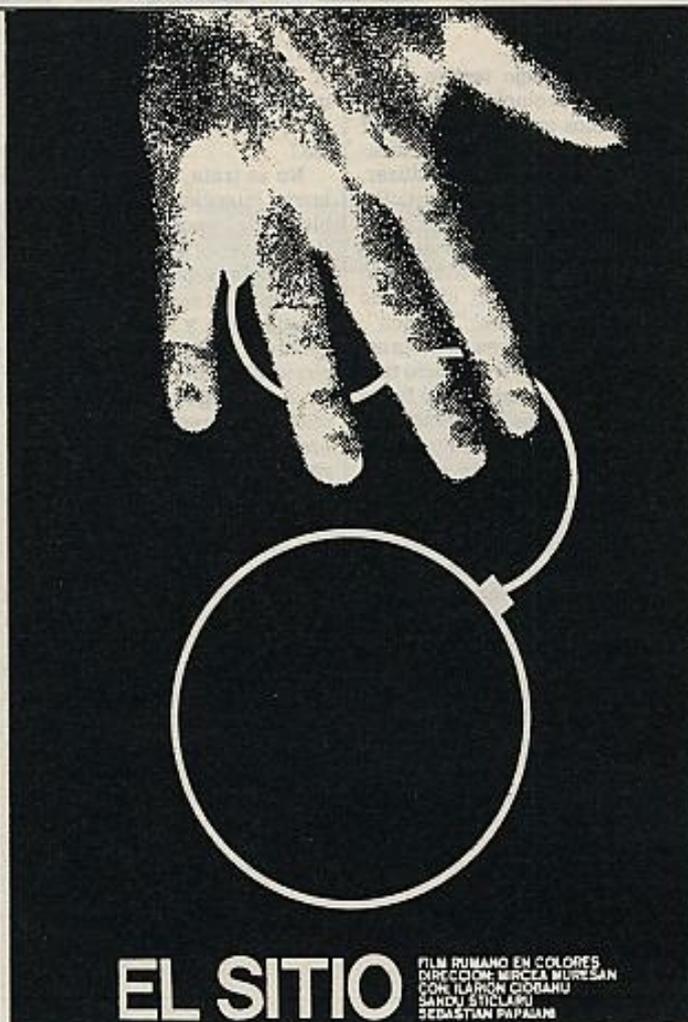
Hal Ashby se ha recreado aquí, por otra parte, en la contradicción existente entre una apariencia dura (la de los soldados encargados del transporte) y su sensibilidad, casi maternal, respecto al prisionero. Desgraciadamente, esto queda sólo levemente apuntado en la versión española donde la traducción ha hecho auténticos estragos. Mientras en la original eran constantes los "tacos", aquí —incluida la pésima actuación de los actores de doblaje—, todo queda reducido a un vocabulario de monja preconciliar. Ambas cuestiones —el doblaje y la traducción— reducen la película aún más en simplicidad. Estaba claro que siendo ésta una película de "actores" había que respetarlos en su integridad y no doblarlos.

A pesar de ello, sigue siendo "El último deber" un film notable, curioso y ejemplar en su economía de medios expresivos.

■ D. G.

Los carteles del ICAIC

Que el cine de un país no son sólo sus películas, parece algo



Cartel del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.

suficientemente demostrado. Exista toda una serie de hechos y manifestaciones paralelas que pueden llegar a ser tan definitivos como los propios films. En lugar destacado dentro de ellos figura el cartelismo; es decir, la forma y manera en que se presenta al hipotético espectador unas determinadas obras. Analizar qué canales de comunicación utilizan los carteles, cómo se emplean los recursos expresivos para motivar la atención, cuáles son los signos gráficos que intentan traducir lo esencial de una película, nos dice mucho sobre la consideración que merece el sujeto y el objeto del hecho cinematográfico: la obra filmica y el público que la contempla. Así, por ejemplo, la observación de los métodos publicitarios que se usan entre nosotros para "lanzar" una película nos llevaría casi siempre a un resultado negativo: se manipula el contenido del film mediante frases o dibujos inexactos, oportunistas o deformadores, con el fin de enganar al futuro espectador, al que no se le respeta en su derecho a ser debidamente informado, sino que únicamente interesa atraer-

le del modo que sea hasta la taquilla.

En los países socialistas puede constatar el hecho opuesto: al ser considerado el cine como un elemento de cultura que nace de una producción nacionalizada, el Estado cuida de que cada obra llegue lo más certeramente posible al público, para lo cual es imprescindible un cartelismo adecuado. Por otra parte, al comprarse sólo aquellas películas extranjeras que —también a juicio estatal— contengan una serie de valores, el tratamiento publicitario que éstas reciben se beneficia del mismo cuidado que las realizadas en el propio país.

Desde la Revolución de 1959, Cuba se ha distinguido notablemente en este panorama del cartel cinematográfico, y numerosos son sus "posters" que han dado la vuelta al mundo como ejemplos en este terreno. Una muestra de ello —pequeña pero significativa— puede contemplarse hasta el próximo día 12 en la madrileña galería Sargadelos, donde se han reunido treinta y ocho carteles realizados por diversos artistas del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria

Cinematográficos). Pese a no encontrarse entre ellos los "hitos" de esta producción cultural, sí hallamos en las serigrafías de Reboiro, Nico, René Azcuy, Julio Eloy y Muñoz Bachs las constantes definitorias del cartelismo cubano: la claridad expositiva, la economía conceptual, el atractivo cromático, la originalidad en la concepción. Y, por encima aún de ello, la capacidad para sintetizar los contenidos de una película en una imagen fija, destinada a que el espectador sepa algo tan esencial como qué es lo que va a ver. ■ F. L.

TEATRO

Gorki, en la zarzuela

Si la zarzuela —en su diversidad de formatos y pretensiones— fue un día el "teatro musical" español, claramente conectado con los gustos del público y capaz de producir una serie de excelentes partituras, justo es señalar que nuestra escena registra un tremendo vacío en ese capítulo desde hace años. Paradójicamente, trátase de ópera o de zarzuela, su representación tiene siempre el carácter de un reencuentro, como si la música fuera cosa del teatro de otros tiempos y a los nuestros no les quedara otra función que la de aprobar lo ya existente.

Argumentar que el teatro lírico es costoso resulta insuficiente. Primero, porque, aun dentro del raquítico presupuesto que el Estado dedica al teatro, existe la Zarzuela como Teatro Nacional, con su coro, su orquesta y su cuerpo de danza titulares. Y segundo, porque también es costoso en otros países, en los que, sin embargo, se monta con mayor regularidad y ambición.

En última instancia, la escasa creatividad de nuestro teatro musical, la fría acogida que suele dispensarle el público —salvo en el caso de alguna que otra rememoración afortunada—, el déficit que esta desasistencia acarrea y la repercusión de esa realidad económica sobre la contratación de cantantes, crean una especie de círculo vicioso del que no se ve el modo de salir.

En el fondo, quizá estamos pagando por la primacía absoluta que en el teatro hemos dado a la