



Doctor Feelgood: "Rock" de barrio.

but, presentado desafiadamente —en estos días de sonido cuadrafónico!— en grabación monoaural. El segundo se llamó "Malpractice" (Ariola 89452 I), jugando con las implicaciones medicinales de su nombre. Y hace unas semanas salió su primer LP totalmente en directo, titulado "Stupidity" (Ariola 28112 I). Los tres son prácticamente iguales, aunque habría que destacar el tercero, por lo que tiene de compendio y de energía concentrada.

Vienen en buen momento los Feelgood. En España —y particularmente en Madrid— malviven docenas de grupos con el mismo credo e idénticos objetivos. Ya es hora que el rock-de-barrio-hecho-para-el-cuerpo salga de las catacumbas. Y Dr. Feelgood están entre sus mejores representantes. ■ **DIEGO A. MANRIQUE.**

CINE

"España debe saber"

Tiene razón Eduardo Manzanos, director de esta película: España debe, quiere, necesita saber las razones ocultas de una serie de acontecimientos de los que sólo se conocen versiones partidistas y deformadas, y el cine podía venir en su auxilio investigando, recabando documentos insólitos, proponiendo

informaciones que —en ocasiones— sólo la imagen puede aportar; el cine español podría ahora continuar el trabajo realizado ya en numerosos libros y difundir con sus medios técnicos específicos esa información reducida hasta ahora a los escasos y ricos lectores de volúmenes caros...

"La ciudad quemada" o "Canciones para después de una guerra" pueden ser, en distintos compromisos, dos de esas películas que vienen a proponer la posibilidad cinematográfica del acercamiento a nuestra Historia. Películas pensadas o realizadas antes de la muerte de Franco proponen, sin embargo, estímulos suficientes para continuar ese camino de investigación o de opinión.

Nada más lejano todo esto de la oportunista película de Manzanos que ahora se estrena. "España quiere saber" no responde a ninguno de los supuestos posibles para el cine ni para la España de 1977. Siete artículos periodísticos leídos por un locutor y mal interpretados por unas voces "en off", más entrevistas a José María Gil-Robles, Areliza, Fernández de la Mora, Felipe González, Girón, el hijo de Hedilla y Vila Reyes, forman toda la España que el español quiere saber. Sólo una aportación de interés: la carta que Hedilla escribiera a Franco y que lee en la película su hijo. El resto, tópicos manidos, falsos, baratos, sin ningún planteamiento original, sin ninguna renovación de lo ya conocido, de lo ya escrito... Porque Eduardo Manzanos no se ha molestado en entrevistar a todos los personajes necesarios, en contrastar realmente opiniones o in-

formaciones. Porque Eduardo Manzanos no se ha molestado en descubrir ni un solo documento cinematográfico inédito o ya conocido. La película está montada en base a una serie de fotografías que se repiten continuamente a lo largo de la película, porque es escaso su número y mucho tiempo hora y media de imagen... Nada, absolutamente nada, tiene que decir esta "España quiere saber", salvo reflejar las posibilidades de un cine de la derecha que se adelanta astutamente a la inquietud pública de un país que comienza a despertarse oficialmente de su largo, larguísimo letargo de desinformación.

Los temas elegidos por Manzanos y los autores de los textos son: "¿Fue posible la paz?", de E. C. Barreto, con entrevistas a Gil-Robles, González y Girón (que dice una de las frases más coreadas en pateos y risas de toda la película: "La guerra fue el mejor servicio que España ha prestado al Occidente libre y cristiano"). En las dos ocasiones que vi la película se produjo idéntica reacción, sólo comparable a la que también despertara Fernández de la Mora cuando, en otro apartado de la película, dice: "Deberíamos mantener la constitución —estamos muy bien constituidos— para vivir otros cuarenta años de la misma forma".

Segundo tema: "Federico García Lorca", por Enrique Azcoaga. Ni un solo documento original, ni una sola entrevista. Sólo texto en "off" (donde, por ejemplo, se dice que el asesinato fue obra de "la vileza de unos malvados").

Tercer tema: "El suicidio de la Falange", por Ricardo de la Clerva. Texto leído con tres o cuatro fotos que se repiten incansablemente, y, para cerrar, la entrevista al hijo de Hedilla, único testimonio, como antes citamos, que interesa.

Cuarto tema: "Julán Besteiro", por Santillán. Unos terribles actores leen un texto tratando de interpretar las voces de Besteiro, Prieto, Azaña... Eduardo Manzanos no se ha molestado en recuperar los documentos sonoros existentes ni en reflejar versión alguna sobre el juicio de Besteiro. No hay una sola entrevista, un solo documento de archivo...

Quinto tema: "El escándalo Matesa", por Julián Cortés Cavanillas. Gil-Robles y Vila Reyes dicen lo de siempre: que el "caso" fue producto de intereses políticos. Y se acabó.

Sexto tema: "La muerte de Carrero Blanco", por Manuel Tamayo. Se repite, una vez más, la opinión de Televisión Española. Y se acaba.

Séptimo tema: "La desintegración del Régimen". Ampuloso título que reúne las entrevistas a Fernández de la Mora, Areliza y Felipe González. Se supone que significan la derecha, el centro y la izquierda. ¡Dios mío!, ¿y esto es lo que "España quiere saber"?

Cierra la película un discursito oportunista donde se dice que ha acabado la dictadura.

Lo que no se dice es que no han terminado los productos cinematográficos engañosos que se anuncian con la siguiente gaceta: "El primer descuido de la reciente Historia de España".

Esperemos que España llegue a saber realmente algún día. ■ **DIEGO GALAN.**

El verdadero golpe de Estado

"Lo que creo más característico de mi cine es que parto de situaciones muy dramáticas, pero no las trato como tales, sino que saco de ellas lo que hay de humorístico, de satírico, dejando una serie de detalles como en relieve para que sean los puntos de contraste entre la realidad y el espíritu cómico de la película", decía hace unos años Mario Monicelli. ¿Y qué situación más dramática que un golpe de Estado de militares de extrema derecha? Conforme a su propio planteamiento, el cineasta italiano arranca de ahí para ofrecernos una divertida y corrosiva sátira sobre el comportamiento y las actitudes de un grupo de coroneles dispuestos a tomar el poder violentamente con el fin de reinstaurar la dictadura fascista. "Vogliamo i colonnelli" (1973) se inspira en el intento golpista protagonizado tres años antes de la realización de la película por el príncipe Borghese, así como en el "régimen de los coroneles" impuesto en Grecia. Y, con tales realidades como referencia, elige un camino humorístico, desenfadado, pero que en una última reflexión deja de serlo.

El film de Monicelli presenta la forma de crónica periodística sobre la génesis y desarrollo de un golpe de Estado. A partir de la voladura de una de las torres de la catedral de Milán —realiza-

da por la extrema derecha para soliviantar a los sectores católicos y aprovecharse del posible caos subsiguiente, pero rápidamente adjudicada a los "grupos de la izquierda extraparlamentaria", asistimos a los esfuerzos del diputado fascista Grifoni, dirigente del complot, por aunar en su tentativa a los militares más reaccionarios. Hombres ya muy maduros, retirados en su mayoría, nostálgicos de Mussolini, empeñados en acabar con la "maldita democracia", van entrelazándose hasta que suena la "hora H" del alzamiento. Con la cobertura económica de un gran industrial católico al que chantajea con la amenaza de sacar a la luz una cuantiosa estafa que realizó al Ejército, y haciéndose portavoces de una ideología nacionalista y ultraconservadora, los coroneles se lanzan sin pensarlo dos veces a la aventura golpista: la debilidad de sus fuerzas será compensada, según su planteamiento, por el efecto de sorpresa en que basan toda la estrategia dispuesta.

Pero estos coroneles son bufos, ridículos, chocheantes; nadie puede creer ni por un momento que su tentativa va a tener éxito. "Terminar la película con el fracaso del golpe de Estado sería como contar la historia de cuatro imbéciles sin ninguna profundidad", reconoce Monicelli, consciente del grave peligro que ofrecía la vía humorística de "Vogliamo i colonnelli". Peligro de mostrar a la extrema derecha como una colección de estúpidos, de viejecitos dispuestos suicidamente a quebrar la estructura del Estado, pero sin que supongan un verdadero peligro para éste; de hombres aferrados a un tiempo pasado al que desean, impotentemente, retornar.

El cine, más caro

El precio de las entradas de cine ha sufrido esta semana un aumento del 25 por 100. La proporción es excesiva, pero nada es ya alarmante en la escalada de precios. Sin embargo, parece que este aumento no afecta a los índices del coste de la vida, dado que el cine no está considerado como un bien de primera necesidad.

Esta consideración es la primera que se hacía en un informe redactado por una entidad autodenominada Centro de Estudios Cinematográficos Independiente, S. A., cuyo primer signo de independencia fue demostrar la necesidad urgente de subir el precio de las entradas. Los razonamientos para aseverar su supuesto eran, en general, bastante peregrinos. A pesar de lo cual, las autoridades correspondientes no han dudado en aceptarlos.

Según CECINSA, el aumento en la taquilla supondrá un aumento de la calidad cinematográfica de las películas nacionales. CECINSA oculta que el sistema de control de los ingresos de taquilla sigue siendo en España fraudulento, que no es posible una investigación real de los espectadores de cada película y que, por lo tanto, difícilmente el aumento en la entrada repercutirá automáticamente en los ingresos del productor. Sin tener en cuenta que el aumento favorece primordialmente a las distribuidoras radicadas en España (en su mayor parte norteamericanas), cuyo "nivel de calidad" no depende de los cinco duros que ahora han aumentado los locales de estreno.

Decía CECINSA que con el aumento habría una menor diferencia de tiempo entre el estreno mundial de una película y su estreno en España, olvidando, para tan ingenua consideración otros elementos bastante más importantes que padece la cinematografía española. Si CECINSA (independiente ella) quiere demostrarnos que no hemos podido ver "Viridiana" o "Novecento" porque el cine no costaba bastante, tendremos que reírnos en sus doctas barbas especializadas. Como cuando dice, para demostrar que se puede subir el precio de la entrada, que en muchas ocasiones el mercado negro funciona a precio notablemente superior al mercado en la taquilla, sin tener en cuenta que ello es producto del centralismo de la exhibición y de una pésima organización de los estrenos por barrios, antes que de la disponibilidad del espectador a "sufragar un precio más alto cuando la película lo merece". Según esa variante, pienso que cuando se estrena una película como "Pasión", de Tonino Ricci, con María José Cantudo, en un local como el Roxy A, de Madrid (donde no se logra jamás enfocar mínimamente la imagen), los propietarios de la sala deberían pagar a los sufridos y estúpidos espectadores, que hemos cometido el error de acudir al reclamo publicitario de la película. La lógica es sencilla: ¿Quién determina que una película es más cara

que otra? ¿Cuándo cobra el espectador si le venden un producto falso y adulterado? ¿Por qué aumentando el precio de las entradas tenemos que seguir sufriendo la excesiva publicidad de los locales que también ha aumentado sus precios?

Cuando CECINSA dice que, en una encuesta del Instituto de la Opinión Pública, el 45 por 100 de los entrevistados no acudía nunca al cine, no está argumentando la necesidad de subir el precio de la entrada, sino, en cualquier caso, la necesidad de producir unas películas que interesen a esos españoles. El interés de una película ha dependido hasta ahora del control que el cine ha sufrido por parte de la Administración. En España, con independencia de cualquier otro criterio, se ha mantenido (y sigue manteniéndose) la necesidad de gustar a los ejecutivos de turno; los sistemas de protección al cine no han sido sino premios a la buena conducta. En un momento en el que la democratización está a la orden del día, se siguen manteniendo los mismos sistemas censores, los mismos sistemas "de protección" y, en definitiva, la misma estructura fascista que el cine (como España entera) ha sufrido en sus carnes. ¿Cómo puede una entidad "independiente" ignorar las razones reales que han hecho del cine español lo que es? Que los exhibidores quieren ganar aún más dinero en menos tiempo, es un razonamiento; pero que ello vaya a repercutir en la calidad del cine español y en las condiciones de proyección, es algo tan ausente de rigor que llega a asustar. Que me expliquen qué se hace con "Pasión", que me digan ante quién hay que protestar ante tamaña tomadura de pelo, que me digan cómo se consigue una imagen enfocada debidamente, que CECINSA aclare cómo se puede protestar ante los atentados que la censura impunemente comete contra obras cinematográficas que no ven disminuido su precio de taquilla de la misma forma que se disminuye su integridad, que me cuenten cómo se pueden denunciar los continuos fraudes en publicidad cinematográfica que tergiversa títulos, referencias, éxitos; que, en fin, me digan, cómo se puede defender al espectador, hace valer sus derechos ciudadanos a contemplar el cine que necesita hacerse aquí, el que ya se hace fuera y el que permite poder acudir al cine sin ese riesgo atormentador de cuál va a ser la engañifa del día. Que CECINSA (independiente ella) se moleste en defender el cine según la clasificación que la UNESCO hizo de él: un instrumento educativo, científico y cultural. Que no hace falta que los "independientes" defiendan los intereses de los exhibidores y distribuidores, sino los del espectador y, en cualquier caso, incluso los del productor en orden a clarificar el sistema de ingresos que permita realmente conocer cuánto dinero da una película y por qué... Los cines, no obstante, han subido de golpe y aquí no hay quien proteste. ■ DIEGO GALÁN.



"Vogliamo i colonnelli" ("Queremos a los coroneles", 1973), de Mario Monicelli.

Sabemos muy bien —lo sabemos trágicamente en España, años atrás y ahora mismo— que esto no es así, que la extrema derecha significa una amenaza real, actuante, asesina. Y por ello, viendo transcurrir las imágenes de "Queremos a los coroneles", temíamos que resultasen tan divertidas como equivocadas, al ofrecernos únicamente a estos ultras de pandereta, a estos inofensivos bufones, jugando a hacer la guerra.

Sin embargo, la película toma en su parte final un espléndido giro que disipa ese "grave peligro" al que antes nos referíamos. No es de ridículas aventuras como la de estos coroneles retirados de donde nos puede ve-

nir el fascismo, sino de otras fuerzas derechistas mucho más ocultas y discretas, que —eso sí— aprovechan las acciones de aquellos para imponer un "orden nuevo", el mismo que intentaban implantar los viejos militares, pero con maneras "suaves" y equivocadas. "Con 'Vogliamo i colonnelli' queríamos hacer una llamada al espectador, al ciudadano, para que se ponga en guardia contra el fascismo, no dejándose cegar por episodios particularmente espectaculares que pueden disimular otras 'operaciones indoloras' a largo plazo mucho más peligrosas", añade también Monicelli, confirmando que la verdadera amenaza se halla encubierta en los propios

pliegues del régimen democrático.

El film llega a esta idea-base mediante la utilización de los más válidos recursos de la "comedia italiana". Tanto el propio Monicelli como sus guionistas Age y Scarpelli y un conjunto de espléndidos actores a los que —¡por fin!— nos es dado escuchar con sus voces auténticas de la versión original, contribuyen a demostrar la valía de un género despreciado por muchos, pero que cuando, como en "Vogliamo i colonnelli", está inteligentemente utilizado, posee todas las virtudes cívicas y culturales del mejor costumbrismo. ■ **FERNANDO LARA.**

El poder de una prensa fascista

Heinrich Böll escribió "El honor perdido de Katharina Blum", como un acto de defensa propia: injuriado gravemente por los periódicos de la cadena Springer, a raíz de que en 1972 el Premio Nobel alemán publicase en "Der Spiegel" un artículo contra la calumniosa campaña de que fueron objeto los anarquistas Andreas Baader y Ulrike Meinhof, por parte del citado grupo de prensa, vio su prestigio puesto en entredicho hasta el punto de que la Policía llegó a considerarle "sospechoso de colaboración con el terrorismo". Tras sufrir registros domiciliarios e interrogatorios a él y a su familia, Böll decidió utilizar su arma literaria para poner en evidencia los mecanismos de las publicaciones "amarillas", la manera en que un diario sensacionalista, como el "Bild-Zeitung" (cabeza de la cadena Springer y el de máxima circulación dentro de la República Federal Alemana), influye en una colectividad y es capaz de destruir todo aquello que se proponga, incluido el ser humano. De ahí nació, en 1974, "Die verlorene Ehre der Katharina Blum", subtítulo "Cómo la violencia puede desarrollarse y adónde puede llevar" y que llevaba al inicio esta nota: "Las personas que se citan y los hechos que se relatan son producto de la fantasía del autor. Pero si ciertos procedimientos periodísticos recuerdan los del 'Bild-Zeitung', el paralelismo no es intencionado ni causal, sino inevitable".

A lo largo de esta breve novela (de la que existe traducción



"El honor perdido de Katharina Blum" ("Die verlorene Ehre der Katharina Blum", 1975), de Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta.

castellana en Editorial Noguer) y utilizando una estructura de informe semijudicial, Böll describe el itinerario por el que una muchacha considerada ejemplar, es aniquilada por las mentiras y calumnias de un medio de "información", desde que éste la considera "personaje de actualidad" por haber pasado una noche con cierto famoso atracador, al que la Policía busca desde hace tiempo. Y no sólo Katharina Blum —trasunto literario del propio Böll—, sino todo su círculo de familiares y amigos, queda destrozado por las falsedades vertidas públicamente contra ellos. El todopoderoso PERIODICO, portavoz de una ideología reaccionaria, burdamente anticomunista y que se aprovecha del "fascismo cotidiano" de la clase media alemana para potenciarlo sin cesar, se erige en determinante de vidas y conductas, en mediador de unos hechos sociales que adapta siempre a sus intereses políticos y económicos.

Al año siguiente de que la novela de Böll fuese publicada con gran éxito, Volker Schlöndorff y su mujer, Margarethe von Trotta, filmaban su adaptación cinematográfica. Respetando con casi plena fidelidad las incidencias argumentales, la pareja de cineastas amplió, sin embargo, el círculo de la denuncia en un aspecto que el Premio Nobel había dejado prácticamente al margen, salvo alguna leve insinuación: el comportamiento de la Policía. A los repudiados métodos del sensacionalismo periodístico, a la hipocresía de unos políticos y financieros que se movían en la oscuridad privilegiada de su poderío, Schlöndorff y Von Trotta añadían la conducta intimidatoria e irrespetuosa de unos funcionarios policiales y judiciales —personificados, sobre todo, en el comisario

Beizmenne y en el fiscal Hach—, únicamente empeñados en confirmar a toda costa sus prejuicios y sospechas. Aún más: esa prensa "amarilla" no actuaba sola o con el simple respaldo de sus patronos y protectores; era su connivencia con la Policía y la mirada "distráida" de la Magistratura lo que la hacía viable, operante, el instrumento a través del cual podía fecundarse. Los repetidos contactos del periodista Tötges con el comisario Beizmenne, y la indiferencia del fiscal Hach ante las denuncias de los interrogados contra las infamias del periódico, quedan señalados con toda claridad en el film, más amplia y evidentemente acusador —por tanto—, que el texto de Böll.

Ello forma parte esencial de la manera en que Schlöndorff y Von Trotta han entendido que "El honor perdido de Katharina Blum" debía llevarse a la pantalla, renunciando a importantes componentes estilísticos de la novela (las digresiones sobre el método narrativo utilizado, su sentido del humor, la calidad del lenguaje de Böll) en beneficio de la eficacia cívica del relato, de la capacidad revulsiva de la anécdota. En este enfoque se incluye también el discutido epílogo que cierra la película, susceptible de ser mal interpretado como un ataque a la libertad de prensa, cuando es la utilización concreta de esta libertad por parte de un capitalismo sin conciencia lo que los cineastas intentan criticar con tal escena. Que no habría hecho falta de respetar ese lúcido párrafo de la novela en que le muestran a Katharina quince recortes de diarios que no tergiversan la verdad de los hechos, ante lo que ella responde: "¿Y quién lee esto? Todos mis conocidos leen el PERIODICO. ■ **FERNANDO LARA.**

TEATRO

"La madre", de Gorki, en la Cadarso

Durante varios días ha sido tema de actualidad la amenaza de cierre de la sala Cadarso. El hecho de que —gracias, sobre todo, a la mediación de la Dirección General de Teatro ante el Gobierno Civil— el GIT haya podido estrenar su versión de "La madre", de Gorki, parecerá a muchos una solución del problema. Para mí, evidencia, en todo caso, una posición de la Administración que hubiera resultado inimaginable durante un larguísimo período. También, que la Cadarso se ha convertido en un fenómeno social importante, cuyo estrangulamiento no puede decidirse sin herir a la opinión pública. Y, lo que es también nuevo, que al sector que sostiene la Cadarso, pese a su inequívoca alineación crítica, se le acepta como parte de esa opinión y, por tanto, se le tiene el consecuente respeto.

Importa sacar las conclusiones correctas del incidente. Y, sobre todo, hacer de su solución satisfactoria el punto de partida de una nueva reglamentación y una nueva política frente al tema de los lugares de representación teatral.

Bajo una u otra fórmula, con uno u otro término, no existe en el mundo ninguna sociedad de buena vida teatral que no sostenga y proteja esas salas "off", en las que nace, toma cuerpo y se desarrolla críticamente una siempre renovada concepción del teatro. Y al hablar de buena vida teatral nos estamos refiriendo a la buena vida social; lo que es tanto como decir que ese tipo de salas "marginales" encuentran obstáculos para existir allí donde el inmovilismo ha decidido hacer del teatro una domesticada rutina.

Si durante años —tantos, que incluso modificaron nuestro sentido de lo lógico— fue coherente que la censura, los permisos gubernativos, la reglamentación de salas de espectáculos y la miserable parquedad de las subvenciones, colaboraran estrechamente entre sí para crear un teatro de consumo, desapasionado e