

CINE

«La vida privada de Sherlock Holmes», de Billy Wilder

Película de 1969 a la que los productores americanos suprimieron una hora por considerarla excesivamente larga. A pesar de ello, Wilder hace gala de su habitual mordacidad, ironía e inteligencia, narrando, en perfecta clave de comedia, la «aventura secreta» del famoso detective. Aventura que es, entre otras cosas, una magnífica y oportuna sugerencia sobre la estupidez, la decadencia, la falsedad de la historia oficial, la mitomanía alienante de la literatura oportunista y facilona. Wilder vuelve con esta película a poner en vigencia la espléndida narrativa tradicional americana, que no impide la exposición sutil de una serie de frustraciones de nuestra sociedad.

Aun cuando toda la narración consiga el mismo nivel de interés, «La vida privada de Sherlock Holmes» posee diez últimos minutos de proyección que revelan magníficamente el talento de Wilder. La estupidez de una reina caprichosa e incompetente, la auténtica identidad de algunos personajes, la declaración de amor, la explicación de las frustraciones del condicionado personaje Sherlock Holmes, la solución final de la aventura narrada, están trazadas en cuatro líneas que interrelacionan los supuestos elementos fantásticos del film en unas dimensiones reales inteligibles. ■ DIEGO GALAN.

«Vuelve a mi lado», de Vincente Minnelli

Autor consagrado al que pertenecen muchos de los títulos más sobresalientes de la comedia musical americana, Minnelli ha realizado con esta película una de sus peores obras, que ha producido, como se sabe, múltiples problemas económicos a la productora Paramount. Pero esto es merecido por pretender dar

un salto en el vacío y llevar ahora al cine una versión de problemas o posibilidades que se alejan, argumental y estéticamente, de cuanto hoy ocurre entre nosotros. La comedia musical americana tuvo un momento lógico de desarrollo. Hoy en crisis los valores entonces defendidos, Minnelli se estrella contra la imposibilidad. La vuelta en el tiempo, la memoria colectiva, las referencias históricas, son narraciones posibles en el cine, pero necesitan de una seriedad que Minnelli no puede eludir si pretende hacer creíble su película. ■ D. G.

«Río Lobo», de Howard Hawks

Último de los «primitivos» americanos en actividad, Hawks continúa dando lecciones de cine a sus setenta y cinco años. Si parece incref-

puesta en escena hawksiana, su sentido de la planificación, su dominio de la dirección de actores y del diálogo dentro de ella, para conectar con el creador del «western cordial». Pues es en esta línea, en la de «Río Bravo» y «Eldorado», pero también la de «Hatari» y «The big sky» por donde discurre «Río Lobo». Con sus mujeres emprendedoras, su John Wayne en un personaje «confortable», su nunca mejor aprovechado Jack Elam, Hawks nos repite la misma historia que, increíblemente, nos sigue pareciendo nueva. ■ FERNANDO LARA.

«Marta», de José Antonio Nieves Conde

Aunque muchas veces parezca lo contrario, en el cine español todo tiene su porqué. Y a una situación crítica como la actual, a unos mo-

película rodada en un país donde la censura no permite el desnudo; o el que se haya escogido, con el fin de coordinar todo esto, a un director como Nieves Conde («Surcos»), preocupado, ante todo, por un cine de alcance social e inactivo desde hace cinco años... El resultado me parece adivinable. Porque cuando el público sale haciendo quinielas sobre cuántas veces una señora se ha semidesnudado o por qué extraña causa siempre utiliza la misma ropa interior, es que algo va mal, muy mal, en este cine nuestro de la represión. ■ F. L.

«Canción de Noruega», de Andrew L. Stone

Cuando la dulzura y clasicorra publicidad turística se rodea de canciones no aptas para diabéticos, luces de postales cursis y una historia rosa, decadente, histriónica y falsa, tendremos un conjunto apto para definir el aburrido subproducto musical denominado «Canción de Noruega» que el abusivo esplendor del cinerama proporciona a hora para solaz de aburguesados y ñoños espectadores. Película que no acepta más que calificativos grandilocuentes, «Canción de Noruega» es un martirio en forma cinematográfica que pretende, además, contar la biografía del músico Grieg. Increíble disculpa para fotografiar paisajes noruegos dignos de calendarios de cocina, quizá la película consiga despertarnos, un día, las ganas de ver mundo, nos lleve a Noruega y descubramos allí que la vida es muchísimo más interesante que lo que se nos muestra, que aquel país no es el jardín de azúcar que aquí se ve y que todo esto que el cinerama—de la incompetente mano de Andrew L. Stone— quiere demostrarnos no es más que el pataleo frenético de una clase social que se niega a aceptar que las cosas no son como ellas quisieran. ■ D. G.

«La guerra de Murphy», de Peter Yates

Si Yates fue ya un ambiguo moralista en «Bullitt» y, sobre

todo, en «John y Mary», ahora nos da su tercera visión de esa ambigüedad en una película, parábola política sobre la intervención y no intervención, a la mayor gloria y prestigio del histriónico Peter O'Toole. Negar la habilidad de Yates para solucionar brillantemente las escenas de acción sería absurdo. En «La guerra de Murphy», Yates utiliza cualquier oportunidad para destacar esta facilidad suya. Y esa dependencia del espectáculo, un formalismo en primer grado, le evita una mayor profundización en la lineal historia que narra. Ya los planteamientos elementales de la narración—localización de una isla neutral, individualismo histórico de Murphy, absurdo submarino alemán bonachón y despolitizado— permiten una abstracción espacio-temporal, una reducción gratuita del conflicto que, al no venir justificado por unos condicionamientos específicos y reales, carecen de sentido. ■ D. G.

«El horror de Frankenstein», de Jimmy Sangster

Resulta sorprendente que este «The horror of Frankenstein» (1969) venga avalado por la Hammer Film como productora y por Jimmy Sangster como guionista-director. A la firma inglesa pertenecen las muestras más válidas de cine de terror que—dentro de un sentido tradicional—han aparecido en los últimos quince años. A Jimmy Sangster se deben los guiones-adaptaciones de films como «La maldición de Frankenstein», «Drácula» o «La momia», todos ellos de Terence Fisher. De aquí nuestra sorpresa al encontrarnos con una obra que—más allá de su pobre narración, de sus fallos incluso argumentales—nos deforma la entrañable figura del doctor Frankenstein y de su homúnculo. Ni el científico antioscurantista fue imaginado por Mary Shelley como un sádico criminal ni nunca utilizó a su androide como agente de asesinatos en beneficio propio. No se ha respetado siquiera la sagrada amistad



«MARTA», DE NIEVES CONDE.

ble que un hombre de esta edad sea aún capaz de rodar—y montar—secuencias como las que, por ejemplo, abren «Río Lobo», nuestra admiración ante su última obra no proviene de unos criterios cronológicos, sino de la fidelidad que mantiene a un mundo personal, a unas constantes estéticas que—con las lógicas lagunas—le acompañan a lo largo de una filmografía que se extiende desde 1926. Como sucede con todo el mejor cine americano, con el más apegado a una tradición narrativa autóctona, resulta muy difícil—y más en tan poco espacio—escribir sobre «Río Lobo» (1970). Por fuerza hay que contemplar la

mentos de máximo desconcierto, corresponde perfectamente una película como «Marta» (1971). Procedente de una de las dos obras de Alonso Millán que me han llegado a interesar—«Estado civil: Marta», en la adaptación filmica se ha insistido desdichadamente en sus fáciles aspectos pato-psicoanalíticos. Por otra parte, sólo a ese desconcierto al que aludía puede deberse el que se haya confiado la interpretación de un hombre lleno de complejos a un actor especializado en «papeles físicos» como Stephen Boyd; o el que se haya traído a una «estrella» de comedias «semi-porno», como Marisa Mell, para intervenir en una





De nuestros redondos de calidad y sus aplicaciones

aún nos queda mucho por decir

En efecto, los cables de sujeción del puente y el alambre de espino sólo son dos extremos de las posibles aplicaciones de nuestros redondos de calidad.

De acuerdo con nuestra decidida política de ofrecerle nuevas y más altas calidades de acero, nuestra fabricación de redondos abarca "16 calidades más usuales", cuyas aplicaciones con excelentes resultados son, entre otras: la fabricación de todo tipo de electrodos, alambres duros y semiduros y una larga serie de usos generales, tales como, tejidos metálicos, enrejados, tornillería, cadenas, juguetería, electrodomésticos, etc.

Pero además, les animamos encarecidamente a consultarnos sobre cualquier otra calidad que pudiera precisar.

Para una mayor información ya sabe que tiene nuestros catálogos de productos y calidades, así como la plena entrega de nuestras Delegaciones de Ventas y nuestro servicio de asesoramiento técnico.

**"La siderúrgica integral plenamente dedicada
a la fabricación de calidades"**



Altos Hornos de Vizcaya S.A.

APARTADO 116 - BILBAO - TELEX 32044-45 - TELEFONO 25 00 00

monstruo-niña, constante desde el «Golem» y subrayada por Whale en su «Frankenstein» de 1931. El que ella, tras destruirlo, le califique de «bonito» o el pretendido cinismo de los diálogos no son más que recursos de guionista experimentado con los que Sangster trata de salvar aquello que ha destrozado durante hora y media. ■ F. L.

«¿Cuál de las 13?»,
de Nicolas
Gessner

Su nombre no aparece en los títulos de crédito, pero creo que René Clair habrá cobrado derechos de autor por «¿Cuál de las 13?» (1969). Porque estamos ante una copia descarada de «Le Millon», repuesta hace pocos meses en salas especiales y en TVE. La imitación no viene tanto del casi tradicional tema de la película (fortuna contenida en un objeto al que una serie de personas persiguen enconadamente) como de la estructura narrativa que se le ha dado, incluida la resolución del conflicto. Obligado a construir secuencias aisladas, independientes entre sí, que permitirán el lucimiento de los «actores invitados» y de un «cosmopolitismo» bastante pobrecito, Nicolás Gessner —húngaro, suizo de adopción, cuarenta años, autor de «Mil millones en un billar» (1965), «La rubia de Pekín» (1967) y «Alguien detrás de la puerta» (1970)— no ha sabido mantener un ritmo de abierta comedia, salvo en algún instante aislado, como la apariencia de acto sexual dado al destripamiento de una de las trece sillas. A destacar la aparición de Orson Welles interpretando teatralmente al doctor Jekyll-Mr. Hyde. Y lamentable la publicidad de este «12 + 1», basada toda ella en el asesinato de Sharon Tate, objeto de consumo aun después de muerta. ■ F. L.

«El retrato
de Dorian Gray»,
de Massimo
Dallamano

Cuando Oscar Wilde escribió la historia del sofisticado y divertido Dorian Gray, parte de su propio entorno, de una sociedad ultraconservadora, puritana, intransigente y en decadencia. El pacto que su protagonista hacía para

conservar la juventud era un revulsivo que Wilde ofrecía a sus contemporáneos, con la desesperanza de la solución final, que intuía que la destrucción de su personaje era inevitable en la sociedad en que vivía. Para actualizar la historia de Dorian Gray hay que entender las motivaciones de Wilde y adaptarlas convenientemente. Si no es así, lo que en su obra podía parecer escandaloso, hoy resulta cotidiano, y lo que era desenlace trágico, se transforma en una moraleja catequizante, que es, en definitiva, lo que ha hecho Dallamano con su película.

El único escándalo de esta versión de «El retrato de Dorian Gray» lo aporta la censura española al permitir que un espectador pague el importe íntegro de una entrada por visionar un vulgar «trayler», ya que las mutilaciones que la película ha sufrido en España permiten considerarla todavía como inédita entre nosotros. En mi modesto juicio, me atrevería a sugerir que la censura prohíba películas solamente, pero que no se dedique a fabricar fraudes como el que significa decir que esta película se está proyectando en España. ■ D. G.

«Anónimo
veneciano»,
de Enrico Maria
Salerno

La oleada de «loves story» viene ya en camino. Variando alguno de sus ingredientes (en el caso de esta película es el que se muere y no ella, él es el pobre y ella la rica), el esquema del éxito se repetirá durante una buena cantidad de películas que, eso sí, veremos todas con las necesarias correcciones de diálogo y, en su caso, delicadas mutilaciones. «Anónimo veneciano» es el romanticismo «aggiornado» de los corazones dispuestos a recrearse con los sufridamente escandalosos amores de nuestros días. El cine de «vuelta de todo» para quienes no han ido, todavía, a ninguna parte. Delicias para padres conservadores que admiran en Venecia la plenitud de un imperio espiritual que imaginan poseer. Prudentes lecciones de amor «fou» para jovencitas casaderas. El neorromanticismo y sus secuelas, en forma de aburridísimas películas, que colaboran en la generalización de una mentalidad retrógrada que no estamos ya en edad de merecer. ■ D. G.

MÚSICA

Los peligros
de una
metafísica
instrumental

La semana pasada, en esta misma sección de música, ayudé someramente a la crisis de la instrumentación clásica. E indicaba que, para responder a las exigencias del nuevo lenguaje sonoro, cabían, desde un punto de vista simplemente mecánico, dos soluciones: o bien apurar hasta la heterodoxia funcional las posibilidades de los instrumentos clásicos (llegando incluso a fórmulas que hacen imposible su identificación como tales), o bien emplear un utilaje distinto.

La utilización de medios electrónicos para la creación musical es relativamente reciente. En 1930, Paul Hindemith y Ernst Toch elaboraron, con la ayuda del gramófono, pequeños montajes sonoros. Dieciocho años más tarde, Pierre Schaeffer comenzó a realizar experimentos de «música concreta»; disponía de un deficiente material acústico (una grabadora, tres tocadiscos y un piano «desnaturalizado»), pero tenía plena conciencia de la importancia de aquellos balbucientes resultados. En el Festival de Donaueschingen de 1953, Schaeffer estrena el primer espectáculo lírico «concreto» de la historia de la música: «Orphée 53»; la obra da lugar a encarnizadas polémicas, y Schaeffer interviene en ellas: «Nuestra máxima aspiración —escribe— es romper los escollos marmóreos de la orquestación occidental, señalar a la música nuevas posibilidades, escribir y hablar de un modo nuevo...».

A partir de entonces, la música electrónica adquiere entidad lingüística propia. Se crean estudios de música electrónica en Colonia, Milán, Roma, Varsovia, Darmstadt, Nueva York, Tokio, Israel... La nueva técnica sonora coadyuva decisivamente a la rápida evolución de la música. Y lo que es aún más significativo: esta evolución presenta todos los síntomas externos de una ruptura radical. La tradición musical de Occidente, que soportó sin desmoronarse la «revolución serial» de Arnold Schönberg (quizá porque no se trataba de ninguna revoluc-

ción, sino más bien de una prodigiosa síntesis), se encuentra ahora con un fenómeno que desborda los recursos instrumentales, que transforma a veces los medios en fines, la técnica en metafísica: «A fin de cuentas —escribía Pierre Schaeffer en 1952—, el instrumento es el que determina el campo de las formas, y es la física, más allá de lo humano, la que inspira las fórmulas de una metafísica inimaginable...».

Esta especie de «antimaquiavelismo» musical (en el cual serían los medios quienes justificasen la licitud del fin) es, a mi entender, el más grave peligro que acecha a la música electrónica. Y en dicho peligro pensaba cuando, hace algunos días, asistí a las sesiones de música electrónica organizadas por el grupo Alea. Opino que, cuando de música se trata, el maquiavelismo es una postura honesta; entiéndase, por decirlo de algún modo, que me refiero al maquiavelismo totalizador de un Bach y no al maquiavelismo expresivo de un Puccini (desconcertante paralelismo, del que hablaré un día de estos).

Pero no. No fueron metafísicos los protagonistas del aludido concierto. Todos ellos —Alcides Lanza, Tomás Marco, Horacio Vaggione, Eduardo Polonio y el siempre inquieto, imprevisible y constructivo Luis de Pablo— reconocieron el valor «maquiavélico» (antimetafísico) de los medios instrumentales. Si tuviera que formular alguna objeción, se la dedicaría —con harto dolor de mi corazón— a Eduardo Polonio, cuya aportación me traía efluvios del inefable Ennio Morricone. «La Ascensión de Euclides» me gustó mucho más que hace tres meses (¿a causa, tal vez, de una mejora en los elementos técnicos?). Tomás Marco fue uno de los más brillantes protagonistas de este antimaquiavelismo: su «Reloj interior» llegó a alcanzar calidades de «reloj biológico».

No quiero hablar ahora de «Tamaño Natural», de Luis de Pablo. La incluiré (también un día de estos) junto a «We», en un particular y maquiavélico apartado. Diré, sin embargo, que «Tamaño Natural» no incurre en los peligros de la metafísica instrumental. Luis de Pablo es un terrible y solapado maquiavélico de los medios sonoros. Y si un día de estos (jambigua expresión promisoriosa...) alguien inventase el «mentecatófono», Luis de Pablo lo utilizaría, sin piedad pero con sabiduría, para llamarnos idiotas. ■ S. R. SANTERBAS.

triumfo
RECOMIENDA

CINE
MADRID

TO BE OR NOT TO BE, de Lubitsch (Bellas Artes). LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES, de Romero (Rex). THE BOY, de Oshima (Rosales). A LAS NUEVE CADA NOCHE, de Clayton (Bahía). EL ALEGRE MUNDO DE LAUREL Y HARDY (Aravaca-Pozuelo). LAS AVENTURAS DE MAX LINDER (Chusca). CARLITOS Y «SNOOPY», de Meléndez (Rialto-Fantasio). LA COLERA DEL VIENTO, de Camus (Proyecciones). EL DÍA DE LOS TRAMPOSOS, de Mankiewicz (Avenida). ESCLAVOS DEL HAMP, de Lowell Rich (Olimpia). EL ESTRANGULADOR DE BOSTON, de Fleischer (Pelayo). LA HORCA PUEDE ESPERAR, de Huston (Carolina). HORIZONTES DE GRANDEZA, de Wyler (Felipe II). LA HORA DE LAS PISTOLAS, de Sturges (Emparedor). EL INFIERNO DEL WHISKY, de Quine (López de Hoyos-Lux-Montecarlo-Narvéz). LA MADRIGUERA, de Saura (Azul). LA OTRA CARA DEL GANGSTER, de Lewis (Orca). LOS RAILES DEL CRIMEN, de Costa-Gavras (Salaberry). RIO LOBO, de Hawks (Bulevar-Mola). LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES, de Wilder (Roxy B).

BARCELONA

MURIEL, de Resnais (Arcadia). LAS AVENTURAS DE MAX LINDER (Alexia). EL NAVEGANTE, de Keaton (Alexia). LAS TRES CARAS DEL MIEDO, de Bava (Alexia). LA MASCARA DEL DEMONIO, de Bava (Alexia). LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES, de Romero (Aquitania). TO BE OR NOT TO BE, de Lubitsch (Publi). ARABESCO, de Donen (Jaimé I). EL AVENTURERO, de Young (Rosel). CARLITOS Y «SNOOPY», de Meléndez (Montecarlo-Pelayo). DANZAD, DANZAD, MALDITOS, de Pollack (Coliseum). EL DÍA DE LOS TRAMPOSOS, de Mankiewicz (ABC-Delicias-Dorado-Principal-Rivoli). HORIZONTES DE GRANDEZA, de Wyler (Cristal-Favencia-Marina). EL INFIERNO DEL WHISKY, de Quine (Borrás-Palacio Balañá-Regio). LAS JOYAS DE LA FAMILIA, de Lewis (Galería Condal). LEO, EL ULTIMO, de Boorman (Fémina). LOS LOCOS AÑOS DE CHICAGO, de Jewison (Adriano-Bretón). OÍO EN LAS ENTRADAS, de Ritt (Alexandra-Atlántica-Excelsior). LA SIRENA DEL MISSISSIPPI, de Truffaut (Diana). EL VALLE DEL FUGITIVO, de Polonsky (Condal).

TEATRO
MADRID

EL CIRCULO DE TIZA CAUCASIANO, de Brecht (María Guerrero). UN SABOR A MIEL, de Dellaney (Bestriz). MEDEA, de Séneca (Español).

BARCELONA

EL CABALLERO DE OLMEDO, de Lope de Vega (Poliorama).