

inconformista ante el medio de expresión que utilizan, sino que —insisto— me parece algo perceptible en las cintas de consumo, y por tanto mediocre dada la escasa entidad de su planteamiento, que pueblan nuestras pantallas.

Dos de ellas, que conviven estos días en Madrid, son motivo de la reflexión que precede: «Una mujer sin amor» («One is lonely number», 1972) de Mel Stuart, y «Chato, el apache» («Chato's land», 1971) de Michael Winner. Ambas se refieren a personajes que podríamos calificar de «marginados», visto el enfrentamiento que tienen que realizar en solitario contra una colectividad hostil. Enfrentamiento sentimental en el caso de Trish van Devere, físico en el de Charles Bronson, pero ambos, personajes que habrían sido considerados cómodos no hace tantos años y que ahora pasan a primer término. Un paso insuficiente, torpe en muchos momentos, sin la riqueza exigible, al haberse aplicado unos esquemas de comportamiento que repiten clichés del pasado tras someterlos a una simple inversión; pero, de cualquier forma, un paso que conviene tener en cuenta en nuestra labor de observación crítica.

La protagonista de «Una mujer sin amor» es ese personaje siempre olvidado al tratar una relación erótica. Víctima de una situación negativa cara a

sus necesidades afectivas —el abandono de su marido tras cuatro años de matrimonio—, el film viene a ser una exploración por el estado anímico en que queda esta mujer y sus respuestas ante las opciones que surgen frente a ella. Enfoque que podría conducir directamente al melodrama, Stuart le ha proporcionado un carácter documental en lo que se refiere a la íntima soledad de la protagonista, para fallar estrepitosamente cuando narra sus relaciones con los demás personajes o quiere ampliar su película en un sentido testimonial que abarque la problemática global de la mujer divorciada en Estados Unidos. El interés de su trabajo queda, entonces, reducido al simple planteamiento de una pregunta que llamaríamos «dramatúrgica»: ¿qué sucede con un personaje que fracasa inesperadamente y se halla solo, en el aire, al perder el motivo que le impulsaba a vivir todos los días y del que ahora no encuentra sustituto? Pregunta aplicable, por ejemplo, al tercer lado —el «perdedor»— de un triángulo erótico y cuya respuesta el cine aún no ha ofrecido con rigor y total honestidad...

Y, ¿qué hace un mestizo apache que es perseguido por once fanáticos, tras haber matado en defensa propia a un «sheriff»? Ante la torpeza y el continuo convencionalismo del guión de Gerald Wilson en «Chato, el apache», obstáculo insalvable para Win-

ner, no hay más remedio que recurrir a «El valle del fugitivo», de Polonsky. No es sólo cuestión de preguntar. ■ FERNANDO LARA.

El fraude y el cine

La etiqueta de una botella de leche no precisa que en el interior del envase no se vaya a encontrar un artefacto insólito. Es decir, se supone que sólo va a haber leche y no hay que hacer ninguna aclaración al respecto. Tampoco se precisa en la etiqueta que la leche en cuestión sea siempre de vaca, sino que esto es algo que también se da por hecho. En las etiquetas, lo que suele explicarse es en qué zona del país se ha envasado la leche en cuestión. Y como mucho se añade un «slogan» que haga pensar que la leche de ese envase es la mejor leche del país. Son las reglas del consumo.

Cuando ocurre algo inesperado —como que en el interior de una botella aparezca un antihiélico gusano—, ninguna compañía lechera puede defenderse diciendo que en sus etiquetas no ha precisado que no pudiera haber un gusano acompañando a la leche. Esto jamás se dice; los periódicos destacan la noticia, se crea una sociedad llamada INDIME para la persecución del fraude alimenticio, y las estadísticas revelan que España es el país europeo con mayor índice de fraude.

Si pasáramos a otras cuestiones más amplias, es muy posible que ese índice de fraude aumentara. El cine español, por ejemplo, aporta su grano de arena a la terrible estadística. Aunque no se diga lo contrario, el espectador cinematográfico supone que la película que va a ver es un producto profesional, acabado y serio, bonito o feo, pero con la garantía de la honradez y la profesionalidad de quienes lo fabricaron. Lo que el

consumidor que compra una entrada no tiene por qué pensar es que, en lugar del producto adulto que, tácitamente, se le anuncia, puede encontrarse con algo no fabricado, no terminado de crear, no pensado, no cuidado, no pulido, no interpretado, no escrito, no dirigido. No es una cuestión de gustos personales. A uno puede gustarle la buena leche y a otro la mala leche. De lo que se trata es de que sea leche, de que no haya gusanos dentro. Y si resulta que el consumidor prefiere gusanos, todos estaremos de acuerdo en que se trata de un problema de subdesarrollo, de ignorancia, y que hay que aclarar que el gusano no es bueno, y la maravillosa INDIME anunciará que el cine sin gusano es más alientoso.

En este momento, tres películas españolas nos plantean la cuestión del fraude: «Casa Flora», «La mansión de la niebla» y «La duda». Antes de continuar, es urgente precisar que «La duda» (que en otro momento puede ser discutida y que no está dentro del cine que este crítico puede defender) es un producto cinematográfico acabado y que no puede ser incluido en la amplia estadística de la producción de mala leche. Se cita aquí justamente por esa ambivalencia de ser una película artísticamente menor, pero profesionalmente irreprochable.

No puede decirse lo mismo de los otros dos títulos. Si el lector de esta nota se acerca a los cines donde se proyectan, comprobará la exactitud de lo que aquí se intenta decir. «La mansión de la niebla», por ejemplo, es una película donde la lógica brilla por su ausencia. No es que se trate de imponer un criterio cartesiano en la concepción del cine, sino de exigir en cada película —que parte por sí sola de sus propios presupuestos— un respeto a su propio planteamiento y, en definitiva, al consumidor

que la mantiene. «La mansión de la niebla» es una película que surge como imitación a productos extranjeros, las clásicas películas de «suspense» donde, en todo momento, la acción viene justificada por un problema interno que siempre se resuelve. Pero en la imitación española, los acontecimientos ocurren simplemente porque así son más espectaculares, sin ningún rigor ni ninguna explicación. Se puede decir que las películas a las que «La mansión de la niebla» intenta imitar son también, artísticamente, despreciables. Pero no recuerdo el caso de ninguna película en la que la profesionalidad de quienes la hicieron fuera puesta en duda. Y si pasamos a «Casa Flora», donde el musical quiere ser emulado, dentro del más chabacano y pérfido gusto, lo que uno simplemente puede exigir es que, planteada la «historia» que el guionista quiere contar, se comprometa con ella y la acabe. Que no nos haga creer que en ese pueblo que muestra existe un burdel como el de Flora; que se nos explique quién es quién y por qué. Y que el realizador respete las reglas elementales de la realización, como el «raccord» y la dirección de actores.

Ya se sabe que los distintos sabores de los productos alimenticios dividen a los consumidores. Y que el que ama a Lola Flores en su «Casa Flora» no entenderá a Liza Minnelli en «Cabaret» (a la que, en un momento, la Flores quiere imitar). Ni los que se exciten con las endiabladas aventuras de «La mansión de la niebla» comprenderán las de «El bosque del lobo». Pero, ¿no puede existir un código profesional que garantice al espectador la seriedad del producto? Porque, tal como están las cosas, es notablemente injusto calificar todas estas cosas con el denominador común de películas. ■ DIEGO GALAN.

CANCION

«Tango», o Maurice de Bellancourt, pide explicaciones a la historia

Algún crítico ha dicho que a Guillermina Motta no le va el «revival» de tangos, cuplés y chotis, y que la cantante catalana tiene unas características más adecuadas para la canción francesa. Guillermina Motta estuvo desde el primer momento ligada a la «nova cançó», y, por tanto, es hija de la canción francesa por parte de madre y del compromiso civil que implicaba la «nova cançó» originariamente. De aquella primera Guillermina Motta quedan unas cuantas canciones, algunas escritas por ella misma. Una aceptable versión de «Barbará» daría la razón a estos críticos, pero una corta razón, porque el éxito, el gran éxito popular de Guillermina, se lo debe a su disco Remena Nena, actualización de viejos cuplés catalanes anteriores a nuestro diluvio civil.

No sé si la cantante catalana pasa por una etapa transitoria, pero lo que marca sus posibilidades actuales es su capacidad de mimetismo crítico al servicio de la inversión de los valores formales y de contenido de los géneros más populares. Cuando la Motta canta un cuplé, o un tango, o un chotis, no se limita a la parodia de un género, sino que llega a la crítica de la necesidad popular de ese género y a la crítica de la progra-

«Chato, el apache» («Chato's land»), 1971, de Michael Winner.

