

SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A.

Novedad:

**M. Dobb, N. Poulantzas,
y otros**

Estudios sobre El Capital

194 págs.

**Antonio Domínguez
Ortiz**

Hechos y figuras del siglo
XVIII español

268 págs.

**Paul M. Sweezy y Ch.
Bettelheim**

Algunos problemas actua-
les del socialismo

128 págs.

Noam Chomsky

El pacifismo
revolucionario

118 págs.

 **Emilio Rubin, 7**
Telf. 200 0978
Madrid-33 España

ARTE • LETRAS • ESPE

Sidney J. Furie quien mejor haya conseguido este calificativo a lo largo de su carrera.

El lanzamiento que Paramount ha dispensado a la película —desde su inclusión en el Festival de Cannes a la pretendida opción a un Oscar—, realza en este caso la característica de película multitudinaria pretendida desde el principio. Algo ha fallado, sin embargo, ya que, de momento, no parece que «Lady sings the blues» esté constituyendo el programado éxito de taquilla. Sin duda —y aun que la reacción del público español está aún por ver—, las razones del desinterés que parece rodear la obra de Paramount-Sidney J. Furie se encuentran en la estructura misma de la película. Aunque siempre aparezcan corazones dispuestos a emocionarse con todo lo trillado, no es ningún descubrimiento aclarar a hora que el público cinematográfico ha evolucionado en una medida que, al parecer, un cierto sector de Hollywood no ha reconocido todavía. En este sentido, la política de producción es similar a la de algunas firmas españolas que aún no han entendido que el público español agradecería —incluso económicamente hablando— una mayor ambición del cine nacional.

Quizá en «El ocaso de una estrella» sea defendible la aparición de Diana Ross, que con otro guión, otro director y otros planteamientos, puede demostrar que es una actriz a considerar. ■ DIEGO GALAN.

Apología del poder policíaco

Hay películas que esconden su caudal de propaganda bajo una superficie más o menos elaborada capaz de disimular su verdadero significado. Se hace preciso entonces un análisis de la obra, una interpretación de sus contenidos, una valoración de los factores ideológi-

cos puestos en juego, para llegar a su desenmascaramiento. Puede hablarse en estos films de una cierta sutileza, de un grado de inteligencia que busca aprovecharse —habitualmente— de las «delicias de la ambigüedad». Sólo en un segundo o tercer nivel aparece el deseo de convencer al espectador de una serie de hipótesis que la propia película se encarga de demostrar. Bajo el papel de celofán, el público —siempre con más candor que espíritu crítico— acepta las tesis propuestas. El cine norteamericano (el «cine de serie») está lleno de ejemplos de este tipo, donde a la inevitable carga ideológica que comporta todo film, a su no menos irremediable politicidad, se agrega la defensa y elogio de una determinada visión del mundo, de la que se desea hacer partícipe y cómplice al espectador.

Pero existe también otra manera de actuar, mucho más directa y evidente, que evita el dar rodeos, hacer «concesiones» de inteligencia o habilidad, en beneficio de que todo quede absolutamente claro, sin la menor sombra de duda. Este es el método elegido por Richard Fleischer para llevar a cabo su «Los nuevos centuriones» (1972), descarado panfleto en favor de la Policía americana. Justificación —y apología, en último término— de la violencia oficial, racismo, defensa de la bondad de las pistolas como arma disuasoria, olvido de cualquier planteamiento medianamente serio de la delincuencia, consideración de la sociedad según la vieja división de «buenos» y «malos», aparecen potenciados por la película de una manera que ni siquiera «clásicos» del fascismo cinematográfico, como —dentro del género— «Harry, el sucio», de Siegel, habían llegado a igualar. Para dar idea de la escala en que se halla «Los nuevos centuriones» ha-

bría que remitirse en los últimos años nada menos que a «Boinas verdes», de Wayne, su bastante exacto equivalente en el campo militar. Sin el más mínimo pudor, sin la más mínima duda o posibilidad de alternativa, Fleischer elogia un trabajo concreto, unas maneras de actuación tipificadas, desde unas perspectivas ideológicas inequívocas. Lo de «fascismo» no es exageración ni deformación terminológica; se desprende de todas y cada una de las imágenes que constituyen el film, claro respaldo al «poder policíaco».

Lo que no me sorprende en Fleischer. Autor de una biografía del «Che» Guevara más que nada ridícula («Che», 1968), falsamente objetivo en su visión de la guerra del Pacífico («Tor!, Tor!, Tor!», 1970), mixtificador en la ciencia-ficción, empleada regresivamente para mantener que el actual es el mejor de los mundos («Soylent Green», 1973), la trayectoria de Fleischer significa un claro camino hacia la derecha más extrema. De la decena de películas por él realizadas en la última década, sólo puede salvarse el muy interesante «El estrangulador de Boston», cuya bondad dependía —por otra parte— más de la compleja construcción del guión que de su artesanal puesta en escena. Muy prolífico en los años setenta, donde no le importa sustituir a John Huston en el rodaje de «Fuga sin fin», tras la incompatibilidad de éste con George C. Scott, donde explaya todo su pensamiento a través de los films citados, muy lejanos ya: «Sábado trágico», «La muchacha del trapecio rojo» o incluso «20.000 leguas de viaje submarino», que un día hicieron creer en sus posibilidades. Seguramente una revisión de «Los diablos del Pacífico», «Los vikingos», «Duelo en el barro» o «Impulso criminal» nos da-

ría ahora las claves —en el uso y consideración de la violencia, por ejemplo— del acendrado derechismo actual de Fleischer, cuya narrativa es hoy igualmente torpe.

Increíble, sin embargo, que en «Los nuevos centuriones» hayan aceptado colaborar actores de ejecutoria y postura personal muy distintas, como el propio Scott, Stacy Keach o Scott Wilson. Así han contribuido a uno de los espectáculos más tristes e indignantes de las últimas temporadas ■ FERNANDO LARA.

Una farsa a medio camino

A medio camino entre Berlanga, Summers y Lester, Ramón Masats propone en su «Topical Spanish» (1970) una suerte de farsa satírica sobre determinados elementos de una España miserable perdida en tópicos, insuficiencias o mimetismos. La referencia a los realizados citados se hace indispensable a la hora de comentar esta película, no tanto para denominar una posible imitación gratuita, como para situar la poética de Masats en unas coordenadas ya conocidas por el cine, y muy concretamente por el cine español; en este sentido, el recuerdo que «Topical Spanish» pueda producir en algún momento de «¿Qué noche la de aquel día!» creo que es intencionado, por cuanto esa referencia hace más grotesca la situación descrita por Masats.

Ese miserabilismo hispánico tan propio de Berlanga (y en algún sentido de Antonio Giménez Rico) se traduce en «Topical Spanish» en la pretendida mediocridad general de la factura del film y se concreta en las mejores secuencias de la película (la grabación del disco y los dos primeros «play-backs»). Las posibilidades de Masats son las de añadir a ese paupérrimo celtiberismo de

nuestro mejor cine la visión de un nuevo aliado que puede incluir familiarmente en su óptica otras generaciones y otros «tics» que quizá a los demás realizadores pueden escapárseles. La secuencia documental en el barrio de lata, junto al castillo, podría conectar con esta supuesta originalidad de nuestro autor.

Sin embargo, cabe decir que en «Topical Spanish» no se ha logrado superar, más que en algunos momentos de la primera mitad, la parte más superficial de la farsa. Ramón Masats no ha sabido evitar dejarse llevar fácilmente por la gracia de ciertos «gags» —la aparición de

cribirse en una moda que hace pocos años hubiera facilitado su comprensión, se encuentra, transcurrido ese tiempo, desposeída de uno de sus factores primordiales.

Prevista además como película «popular», su lanzamiento —su pobre lanzamiento— en cines de arte y ensayo colocan la obra de Masats en una perspectiva que no es la suya. Situación similar a otro título «maldito» —«Corazón solitario», de Francisco Betriu—, que también se vio castrado por una mala exhibición.

Nombres como los de Guillermina Motta o Chumy Chumy —que aunque aparece en los

en imágenes una obra personal. Casi diez años después, «Juan Soldado» renueva su trayectoria como autor cinematográfico que los films de puro consumo, «aliménticos», existentes entre estas tres películas habían interrumpido. Sin embargo, el mundo expresivo de «Juan Soldado» es bastante distinto al de sus antecesoras, por más que lata en el fondo una corriente de iberismo capaz de emparentarlas. El hecho de haber rodado para televisión no significa, en cambio, ninguna variación decisiva. Fernán-Gómez ha declarado que su planteamiento del programa ha sido puramente cinematográfico, excluyendo la posibilidad de utilizar un lenguaje televisivo que no conoce. El empleo de película de 35 milímetros y no de telecámaras, obligaba en gran parte a dicho planteamiento, aunque sigo pensando que televisión posee unos medios de expresión propios, aptos de alcanzarse tanto a través de celuloide como de impulsos electrónicos. De cualquier forma, «Juan Soldado» se constituye desde este momento como una de las escasas excepciones de calidad, como uno de los pocos ejemplos dignos de la programación global de Televisión Española.

Toma como base el film el personaje popular de «Juan Sin Miedo» y una narración de Fernán Caballero, para —con un buen guiño de Lola Salvador— entrar en los terrenos de la parábola. No del cuento infantil ni de la leyenda

ingenua (como se nos quiso hacer creer en la presentación), sino de una verdadera reflexión sobre la libertad. «Te juro, madre mía, pueblo mío, que yo no le vi, que yo no le vi», cantan los crios —refiriéndose al personaje central y, por extensión, a esta libertad— en el principio y término de la historia. Ambos fragmentos constituyeron lo mejor del programa, con unas imágenes desoladas, de gran capacidad poética (a pesar de la ausencia del color original), y donde alcanzaban una mayor fuerza las sugerencias implícitas en él. Tras recibir tan sólo seis maravillas y un pan por veinticuatro años de servicio en el Ejército, Juan Soldado se convierte en el signo del escepticismo, primero, y en el de la rebeldía, en el de la libertad anárquica, más tarde. No acepta las reglas, los dogmatismos, sin vacilar en meter en su saco al mismísimo San Pedro, que pone dificultades para entrar en el Cielo. La ruptura de los muros que separan una burocrática antesala del Paraíso prometido es, ante todo, un grito de rebeldía, de anhelo de libertad para todos, en busca de una alegría y un gozo comunitarios. Ello me parece más exacto y acorde con el carácter de Fernán-Gómez, que buscar unas implicaciones teológicas, que pienso que en este caso se atienden más a la letra que al espíritu de la obra. Lo terrible es que, al final, los niños siguen sin ver a Juan Soldado. Todo ha sido una ensoñación; la libertad sigue oculta, los muros permanecen firmes, aunque hay que creer a «los más viejos del lugar», que aseguran que sí, que este Juan Sin Miedo, que esta libertad, ha existido alguna vez sobre la Tierra, cuando los hombres vivieron un día la fiesta de sentirse realizados, en plena comunicación con sus semejantes.

Me convenció menos el desarrollo concreto de la anécdota, la manera

de narrar las historias que el protagonista cuenta a los crios en la sala de espera celestial. Fernán-Gómez habría necesitado un mayor tiempo para que ese desarrollo hubiera sido más completo y pormenorizado, para que las andanzas míticas lograsen una total riqueza de detalles. Viendo «Juan Soldado» yo me acordaba de «El manuscrito encontrado en Zaragoza», de Has, que contenía una estructura similar, heredera en último término de la novela picaresca española. Si llega a cuajar el proyecto de que Fernán-Gómez realice en Televisión una serie sobre este género, es cuando podremos comprobar sus reales posibilidades cara a una narrativa a la que el cine vuelve de tiempo en tiempo. Ahora mismo, «O lucky man!», de Lindsay Anderson; «Españolapájaros», de Jerry Schatzberg, o «Los viajes de Jacob», del húngaro Pál Gábor, acaban de utilizar dicha estructura dramática que, curiosamente, el cine español apenas ha empleado hasta el «Juan Soldado» televisivo.

Que dio la impresión que TVE deseaba lo viera el menor número posible de espectadores. Anunciado para las once de la noche, no dio comienzo hasta las doce menos cuarto, lo que, automáticamente, disminuía la audiencia. ¿A qué hora crec Prado del Rey que se levantan la mayoría de los españoles? Pensando mal, quizá estribe en que lo sabe la causa de que se programara tan avanzada la noche, con, además, una secuencia de menos sobre el original, que narraba la despedida de Juan Soldado de su cuartel. Este, como «La cabina», son programas que TVE produce para «quedar bien» en festivales internacionales. Mientras que, al día siguiente, un recital de Camilo Sesto copaba la hora estelar de la programación. Toda una política cultural, no digan que no... ■ FERNANDO LARA.

ARTE

Hace tres o cuatro días he estado en Valencia para ver la hermosa exposición de esculturas de Andrés Alfaro, con la que se inauguraba una nueva y bella sala de allí, la sala Temps. En el próximo número hablaré de ambas cosas: de la sala y de la exposición de Alfaro. Por otra parte, desde hace días yo quiero comentar una exposición de aquí, la de Amador y sus esculturas en la galería Inguanzo. La circunstancia ocasional de las dos exposiciones coetáneas me da pie para un leve comentario sin importancia.

Resulta que los dos escultores —los dos: Andrés Alfaro y Amador— han sido en algún momento, en algún tiempo de su historia profesional, discípulos de Jorge Oteiza de alguna manera. Ninguno de ellos niega esa circunstancia; es más, ambos la afirman hasta con un cierto énfasis, lo cual les honra a ambos, pues —repeto— todo artista verdadero es hijo de padres conocidos. Pues bien, y esto es lo que me interesa reseñar ahora: esas dos exposiciones no se parecen nada entre sí, y diré más, ninguna de ellas tiene la señal de una dependencia con el maestro. Amador y Andrés Alfaro son lo que son por su propio impulso. Lo cual nos pone una vez más en antecedentes de lo que es un magisterio verdadero y de su importancia.

Lo que Oteiza les enseñó a los jóvenes escultores, lo que nos enseñó a todos en general, no fue una fórmula para la realización de un tipo especial de escultura, la suya. Lo que nos enseñó a todos fue una fórmula para el enfrentamiento con la es-



Guillermina Motta y Ramón Masats, protagonista y director de «Topical Spanish».

«tía Leo», por ejemplo—, que desconectan su película de una continuidad progresiva. Lo que en la primera media hora de proyección se plantea como tónica media de crítica, no es superada ni evolucionada en el resto. Cabría reprochar a Masats este no haber progresado su «discurso». Detenerse es retroceder. Y es esto lo que, tres años después de su realización, permite considerar a «Topical Spanish» como una película aún más antigua.

Aquí cabría comentar la política de exhibición de algunas empresas, que no cuentan con el elemento tiempo para el material con que trabajan. Una película como «Topical Spanish», que pretende ins-

titulos de crédito como responsable del guiño, no es sino simple autor de algunos «gags» de la película— hubieran favorecido otro lanzamiento más coherente con las ilusiones de Masats. ■ DIEGO GALAN.



«Juan Soldado» o la mítica libertad

Desde «El mundo sigue» y «El extraño viaje», Fernando Fernán-Gómez no había puesto

