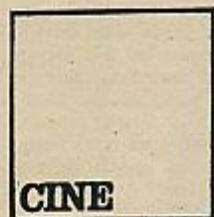


«Modern times» es el «Highway 61 revised», de Stewart (curiosamente, ambos LPs hacen el número seis en las respectivas discográficas de sus autores), por lo que representa la ruptura con el sonido anterior. Resultaba evidente en el disco precedente que la música de Stewart sufría por la contradicción entre arreglos y contenido. Sus intentos de procurarse una banda para acompañarle también se habían quedado a medias. En «Modern times» hay un nuevo productor, y Al se ha lanzado decididamente hacia el «rock» con resultados excelentes: las canciones tienen fuerza, hay arreglos inteligentes y un buen grupo de respaldo. Destaca especialmente la labor de Tim Renwick, guitarrista de esa pequeña gran banda que es Sutherland Bros & Quiver, cuyos solos estallan con una extraordinaria elocuencia que no atenta contra la sencilla estructura de las canciones.

En «Modern times» aparecen todos los temas preferidos de Stewart. «Not the one» y «Apple cider re-constitution» se acercan al abusado género de alienación urbana; la segunda, que comienza con la entrada de una pareja en una estación abandonada en busca de un rincón para hacer el amor, es un perfecto ejemplo de sus canciones realistas. «The dark and rolling sea» es una alegoría náutica sobre una separación; resulta interesante comparar la sofisticación de Stewart con el tono vengativo y malicioso de canciones dylanianas similares. En LPs anteriores había referencias a obras de Sartre y Soljenitsin; aquí encontramos «Sirens of titan», que es una recapitulación concisa de la segunda novela de Kurt Vonnegut. Finalmente, está la tipología de nuestra generación: «Carol» es la historia de una «grouple» narrada con una compasión que no aparece en «What's going on», cuyo destinatario es uno de esos patéticos personajes que siempre están dispuestos a mo-

dificar su estilo de vida según manden las últimas tendencias. «Modern times» describe el encuentro entre Stewart y uno de los vagabundos del Dharma que se pusieron en camino en los años sesenta hacia los «paraísos» aún no contaminados por la civilización occidental; la fragmentación del «underground» se evidencia en la imposibilidad de la comunicación entre ambos personajes.

Al Stewart aún tiene que distinguir entre sus observaciones más superficiales y sus comentarios más lúcidos. También hay el peligro de que en sus nuevos derroteros musicales pierda los deseos de experimentar o simplificar su temática. Si logra superar estos problemas, los álbumes que sigan a «Modern times» serán —como él mismo afirma— obras importantes. ■ **DIEGO A. MANRIQUE.**



**José Luis Boráu y Cinespaña**

Ya sabíamos los que podíamos seguir de cerca la carrera cinematográfica de José Luis Boráu (interrumpida como realizador tras dos primeros largometrajes y reanudada más tarde —«Hay que matar a B.» y la muy excelente «Furtivos»—, tras un paréntesis como productor), que su trabajo podía considerarse ajustadamente como «maldito». Una relación exhaustiva de las aventuras sufridas por Boráu a lo largo de esa carrera no sólo nos acercaría a una síntesis delirante de lo que puede ocurrirle al español que ingenuamente se acerque a la complicada red de la cinematografía española, sino que nos ofrecería una inimaginable historia de ciencia-ficción. Podría invitarse a Boráu a que escribiera sus

Memorias; en caso de lograr autorización para ser publicadas, serían una magnífica historia de los últimos años del cine nacional, al menos desde la perspectiva de los condicionamientos de la Administración: censuras inexplicables, falta de protecciones, decisiones de funcionarios a que se corten aún más sus películas de lo que la propia censura ha decidido (caso reciente de «Furtivos»), órdenes ministeriales de carácter retroactivo que afectan a producciones organizadas de acuerdo a disposiciones legales en vigor y que se ven, por tanto, interrumpidas... Larga la lista de las desgracias de Boráu, de las que ya hablara algo en la entrevista que mantuvimos con él recientemente (1).

Ahora, en un número que la revista «Nuevo Fotogramas» dedica en parte a analizar la consistencia de la misteriosa entidad Cinespaña (destinada teóricamente a la distribución del cine español en el extranjero), se descubre un nuevo «affaire», del que Boráu es víctima: la venta de la película «Un, dos, tres, al escondite inglés», de Iván Zulueta, y que él produjera, a una cadena de televisión norteamericana (junto a otros noventa y seis títulos españoles) sin que el productor tuviera el menor conocimiento de ello y, por tanto, recibiera la menor cantidad de dinero por esa venta. Resulta grave esta circunstancia, teniendo en cuenta que la carrera de Zulueta no pudo verse continuada tras su primer y único largometraje, que las producciones de Boráu tuvieron que distanciarse exageradamente por falta de dinero y que un camino nuevo que la película en cuestión proponía en el terreno del cine musical tuvo que detenerse en vista de su aparente fracaso económico.

[«Nuevo Fotogramas» incluye, además de la carta abierta en la que Boráu narra el insólito descubrimiento de esa venta legal de películas, una excelente entrevista

(1) TRIUNFO, número 666.



Un momento de «Furtivos», de José Luis Boráu.

que Sol Alameda hace al actual director de Cinespaña, señor Fernández Shaw, quien dice no conocer (o recordar) ninguna de las gestiones realizadas por Cinespaña en los últimos años, a pesar de haber sido él mismo consejero desde el año 68 (mientras presidían García Escudero, Ortí Bordás y Vicens Rahola, entre otros). El documento de Boráu y la entrevista de Alameda conforman un panorama poco tranquilizante de la gestión de Cinespaña (dedicada también, indirectamente, a la producción de películas españolas, sin que su presidente recuerde ninguno de los títulos favorecidos con esa medida).

La historia de Boráu no se detiene en el pasado. No son sólo ya sus dificultades (que a la luz de estas recientes declaraciones suyas no tenían por qué haber ocurrido), que han escalonado todo su trabajo en el campo de la cinematografía, sino las que aún hoy continúan persiguiéndole. «Hay que matar a B.», por ejemplo, es una película «quemada» precipitadamente por toda España sin que su distribuidora —la CIC, una multinacional establecida sólidamente entre nosotros— se preocupara por defender un producto que los españoles tenían derecho a poder juzgar. Su estreno en Madrid, dos años después de comenzarse su distribución, ha revelado «demasiado tarde» las posibilidades comerciales de la película y el interés que el público puede tener también por películas que no correspondan literalmente a

los estrechos cánones mentales de los distribuidores. Tras la experiencia de «Hay que matar a B.», Boráu se lanzó, digamos que heroicamente, a la producción y dirección de una película de enorme personalidad y, al tiempo, de una gran dificultad comercial, dado lo poco atractivo del reparto y la inexistencia de «trampas» dramáticas que puedan «engancha» fácilmente al espectador. Pues bien, por una serie de circunstancias que no deben juzgarse fácilmente por los resultados, «Furtivos» fue rechazada por los Festivales de Cannes y Berlín. Al primero no acudió película española alguna; al segundo, la entidad Uniespaña tardó veinte días más de lo necesario en enviarla al Festival, donde la esperaban interesados.

[Ahora, «Furtivos» espera la posibilidad del Festival de San Sebastián, donde muy posiblemente no se atreven a seleccionarla, dado que no se trata en absoluto de esa película «bien hecha» que pueda gustar a todos los públicos (o al público de lujo de aquel Festival), sino, por el contrario, de una película incisiva y crítica que no pretende precisamente hacer descansar cómodamente al espectador. Si, efectivamente, ocurre así —que la película no es seleccionada—, uno podría preguntarse para qué puede valer un festival si no es para promocionar el cine insólito y «difícil» que se produce en el país. Lo mismo van y eligen «Pepita Jiménez»...]

Pero a «Furtivos», como se dice más arriba,

le ocurre, además, que sus problemas de censura no han concluido con la larga lista de cortes propuesta por el Comité, sino que altos funcionarios, espontáneamente, proponen «sine qua non», la necesidad de otros cortes particulares... ¿Qué puede hacerse, como en el caso de Boráu, cuando el talento y la honestidad no pueden desarrollarse mínimamente, y todas las estructuras destinadas teóricamente al desarrollo de la cinematografía no hacen más que enfrentarse? Lo alucinante es que el caso de José Luis Boráu, aunque realmente espectacular, no es ni mucho menos un caso único, sino que se inscribe en la larga lista de «casos» parecidos, que han ido jalonando la más reciente historia del cine español. De ahí la proposición de conocer ampliamente las aventuras del «maldito» Boráu; a partir de ellas se pueden llegar a entender muchas cosas de nuestro cine. ■ **DIEGO GALAN.**

## Las declaraciones de Dibildos

En anteriores números de TRIUNFO (665 y 666) ya dimos cuenta de la rueda de prensa organizada por los productores cinematográficos en la que, además de solicitar corporativamente (y por primera vez en la historia del cine español) la supresión total de la censura, se denunció un supuesto fraude de los exhibidores, que, falseando el discutible «control de taquilla» vigente en

nuestro país, dejaban de declarar unos mil millones de pesetas anuales, dinero que, naturalmente, repercutía en las arcas del Ministerio de Hacienda y de los propios productores, que se veían así impedidos de desarrollar su trabajo con mayores márgenes.

A la acusación de Dibildos respondió Alfredo Matas, en nombre de la compañía Cinesa, exigiendo la retirada de tal acusación, ya que esa empresa cuanto menos confesaba exactamente la cantidad de dinero que se percibía en las taquillas. Dibildos, en tanto presidente del grupo de Producción del Sindicato Nacional del Espectáculo, tuvo que aceptar el reto y reconocer que, efectivamente, Cinesa no estaba incluida en la acusación general a los exhibidores, pero que, en cambio, «otras» empresas sí continuaban estándolo.

Ahora son los exhibidores los que, también corporativamente, envían una carta a la prensa razonando que si ellos tienen que sufrir tres inspecciones —las de los Ministerios de Hacienda, Justicia e Información y Turismo—, debe resultar obvio que sin la complicidad de tales inspecciones no podría dejar de confesarse ninguna de las pesetas ingresadas en la taquilla. No contentos con este razonamiento, los exhibidores con traatan y preguntan irónicamente qué ha sido del dinero que la Administración ha facilitado en concepto de protección al cine a los propios productores... Uno de esos exhibidores, ya particularmente, explica que a su juicio estas desavenencias están fomentadas desde la propia Administración, a la que no interesa que la industria del cine en sus tres ramas —producción, distribución y exhibición— adquiera una fuerza conjunta y planteen reivindicaciones comunes. Una de ellas, al parecer, la de la censura...

El problema, sin embargo, continúa y hasta podría decirse que va más allá. Aunque los problemas económicos de esta índole acaban

sólo interesando a los propios interesados (al menos en cierta medida, ya que si realmente la inexistencia de unos medios económicos impide la facilidad de realización de un cine interesante, sería éste un fraude que atentara a todos los españoles), parece claro que se inscriben en otros problemas más amplios derivados de la estructura general del cine español. De un cine que, finalmente, no es sino una posibilidad mínima junto a las grandes empresas norteamericanas, auténticas propietarias del cine nacional, incluso en la producción. El cine español, falto de medios, de libertad, de claridad económica, de leyes confusas, poco puede hacer frente a la importancia de esas grandes compañías y poca fuerza puede tener una parcela de esa industria —el gremio de productores— para tratar de clarificar tan

ya existencia el intento se revelará o mentiroso o vacío. No vale contar «la historia de siempre», aceptando todos los convencionalismos de un género, para sólo añadir algún epidérmico elemento político con el fin de atraer a un sector de público que, de otra forma, no iría a ver la película. No es el caso, perfectamente válido, de emplear una estructura narrativa ya determinada y conocida e introducir dentro de ella una problemática política (método que ha dado obras tan importantes como «Queimada», de Pontecorvo), sino el mantener a todos los niveles un tratamiento consabido de la anécdota argumental, una misma configuración de dicha trama, aquello que criticamos. No basta con que los policías ya no sean los héroes de la acción, o que los «malos» ahora sean «buenos» y que en vez de intentar huir con unos

tud a aquella frase de los «vinos viejos en odres nuevos».

Ejemplo de ello —entre los numerosos que se vienen produciendo— es la ya citada «La conspiración» («The Wilby conspiracy», 1974), de Ralph Nelson, cuyas dos últimas películas estrenadas entre nosotros, «Soldado azul» y «La ira de Dios», ya mostraban suficientemente su desparpajo para aparentar que trataba de temas políticos, cuando era al más tradicional y esquemático género de aventuras al que se apuntaba en realidad. En esta ocasión, el «pretexto» elegido es el «apartheid» sudafricano, el racismo imperante en el país por parte de una minoría blanca, que queda torpemente explicado al espectador con dos monólogos de un mismo personaje. Pero el verdadero núcleo del film es una vulgar acción de aventuras, plagada de inverosimilitu-



«La conspiración» («The Wilby conspiracy», 1974), de Ralph Nelson.

confusa situación. Productores que, salvando las muy honrosas excepciones de rigor, son también los que colaboran al papanatismo y al mantenimiento de tanta situación conflictiva y frustrante. ■ D. G.

**Un falso cine político**

Emprender una película política debe conllevar, necesariamente, un compromiso, una honestidad ideológica, sin cu-

diamantes para beneficio propio lo hagan para financiar una organización revolucionaria (como sucede en «La conspiración»); si ello responde a la misma mentalidad que cuando se contaba lo contrario, si no se origina desde un análisis político a fondo de la situación, si no viene determinado por una nueva postura cara al papel del cine como medio de comunicación, el resultado corresponderá con exacti-

des, y en la que parece que nadie ha creído demasiado, desde Ralph Nelson, que se pone a ironizar cuando menos convenía o a planificar absurdamente, hasta unos actores nunca convincentes. No, no basta con poner a unos policías sádicos o citar el racismo o la revolución para que un film sea realmente político. Hay que partir de otros planteamientos, de otra mentalidad. ■ FERNANDO LARA.



**ALBERTI,  
AMOR Y REBELDIA**

Rafael Alberti recuerda los primeros tiempos de la Segunda República: la eclosión del 14 de abril, el despertar de su conciencia política, el estreno de su obra teatral sobre Fermín Galán, las aventuras de «El hombre deshabilitado», el primer amor con María Teresa León, los proyectos de Ignacio Sánchez Mejías y Federico García Lorca, en torno a un teatro popular... Al tiempo que una crónica íntima, el trabajo de Alberti esboza circunstancias de aquel tiempo, determinantes para los miembros de una generación que, como él mismo, buscaron el exilio al acabar la guerra civil, si es que la habían sobrevivido.

**LEALO  
EN EL NUMERO 9 DE**

