

sentación—, pero está justificado y es útil. Si, por el contrario, atendemos a su pretensión de ser un espectáculo "poético-dramático", tomando a la "generación del 27" como protagonista, creo que el objetivo se ha quedado en la espuma literaria de una historia que se le escapa al guión, tal vez porque no se ha atrevido a introducir el necesario material documental, a escribir textos complementarios, quizá a contar con otros personajes que jugaron un importante papel, a quedarse sólo con los poetas más significativos, a dejar, en fin, que gobernarán los criterios dramáticos por encima de los literarios. Intervienen los actores José María Caffarel, Tina Barriuso, Pepa Terrón y Martín Ferrer, dirigidos por este último.

En todo caso, el esfuerzo es decoroso y la inasistencia de público es otro dato a tomar en cuenta a la hora de saber en qué punto estamos realmente. ■ J. M.



"La herencia Ferramonti" ("L'eredità Ferramonti", 1976), de Bolognini.

cuenta esa burguesía para defenderse de los que, como ella, intentan dominar en su universo. Mientras, un funcionario de la "nueva Italia", en la sombra y sin ninguna espectacularidad, va a conseguir lo que su cuñada Irene ansió tan desesperadamente.

El problema de "L'eredità Ferramonti" es que desde el comienzo al final de las casi dos horas de película (recortada en tres minutos en la versión española, que ha "aligerado" las escenas eróticas), la intriga de su protagonista se convierte en eje exclusivo y monopolizador de la narración. Mauro Bolognini ha desarrollado un film en dirección única, llevado como con anteojeras hacia la idea base que intentaba demostrar. Se pierde así el cúmulo de posibilidades que la historia contenía de haberla ampliado un poco más, de haber sabido diversificarla en otras circunstancias argumentales que —fortaleciendo la trama principal— hubiesen aireado su monolitismo. Si a ello unimos la pesantez narrativa y estilística de Bolognini, que se produce de manera similar a su predecesora "La gran burguesía" ("Fatti di gente perbene"), encontraremos las razones de que "La herencia Ferramonti" se halle mucho más cerca del drama burgués e incluso del melodrama fácil que de la lúcida descripción de un sistema social clasista impermeable a quienes intentan transgredir sus normas.

Lo curioso es que hoy, en Madrid, "L'eredità Ferramonti" se está convirtiendo en un grueso éxito de taquilla, entre otras cosas por la huelga de cines que ha dejado casi aislado su estreno. Quizá también por Dominique Sanda —premio de interpre-

tación el pasado año en Cannes por esta película, aunque extraoficialmente lo fue por "Novecento"—, en un acertado trabajo para un film que las señoras de café y cine a las siete de la tarde dicen que es "lento, muy fuerte, pero bueno". ■ FERNANDO LARA.

"Fango"

A Silvio F. Balbuena le cabe el honor de haber dirigido una película capaz de hacer buenas a todas las restantes que en el mundo han sido y son. Como "Fango" supera todas las posibilidades de entendimiento, al no utilizar un lenguaje mínimo, unas situaciones mínimas, unos actores mínimos, un mínimo de cine en definitiva, se apunta a un estrato totalmente fuera de la lógica y del absurdo, del cine y del anticine, pero eso sí, con todas las pretensiones "culturales" que puedan imaginarse; como "Fango" es capaz de expulsar indiscriminadamente a todo tipo de espectador (con la imprescindible excepción de los que esperan que Agata Lys se medio desnude por enésima vez, cosa que hace a cada momento de forma hilarante), es por lo que se asegura al principio de esta nota que tenemos ya la película española que hace buenas a todas las demás. Sin embargo, como Silvio F. Balbuena, al parecer, realizaba otra película al mismo tiempo que ésta, confiemos en que aún esa segunda haga buena a "Fango": un reto impresionante del que informaremos al lector en su momento.

De hecho, un caso como el de "Fango" no debe sorprendernos. Quienes sufrimos infatiga-

blemente todas las películas españolas que se estrenan, vemos venir hace tiempo este camino: el del fraude al consumidor de una posible pornografía. Como suele ocurrir en otros países, las películas pornográficas que se exhiben en locales apropiados, suelen ser en su mayoría una repetición incansable de cuatro tópicos manidos y aburridos. Como en España ese tipo de cine aún no se autoriza, se ha inventado un extraño género totalmente sin sentido, que no alcanza las cotas mínimas de ese cine pornográfico ni, por supuesto, las de cualquier película. Que la intención de los autores de "Fango" iba orientada en este sentido, parece claro, cuando en las gacetillas publicitarias han elegido escrupulosamente las frases escandalizadas de unos cuantos críticos timoratos que están dispuestos a considerar pornográfico todo lo idiota. Cuestión esta de las frases publicitarias que plantea otro problema marginal: el del abuso que viene haciéndose en los anuncios de la prensa de frases aisladas de las críticas que publicamos todos. Esas frases, fuera de su contexto carecen de sentido, son falsas o bobas. Ignoro si es posible controlar esa utilización del trabajo crítico. Pero en cualquier caso, "Fango" es una de esas películas alimentadas indirecta e inconscientemente por críticos que no han controlado a tiempo su indignación. Habrá que empezar a controlar muy bien la ira, porque resulta que es publicitaria. Desde luego, no será yo quien califique de pornográfica una película como "Fango": ese término la situaría en un género, en una línea tan respetable como cualquier otra, independientemente de su calidad. Aquí no hay pornografía, ni erotismo, ni humor, ni sentido común, ni fango, ni asfalto. Sólo queda sopor y un no muy oculto deseo de venganza. ■ DIEGO GALAN.

JAZZ

Julius Watkins, "French Horn"

La noticia, escueta, viene en el "Billboard": Julius Watkins ▶

CINE

Un film en dirección única

Basada en una conocida novela de Gaetano Carlo Chelli, "La herencia Ferramonti" es la historia de una escalada social: la emprendida por su protagonista femenina, Irene, para adueñarse de la fortuna de una familia y adquirir así una respetabilidad, un "lugar en el sol". La Roma de 1880, con una burguesía ambiciosa obsesionada por el dinero, se mostrará como un marco especialmente adecuado para lograr tal ascenso. Irene lo sabe o lo presiente, y su juego consiste en ir manejando los hilos familiares y amistosos que le permitan actuar en beneficio propio. Utiliza el sexo como arma con la que ir allanando el terreno, como instrumento mediante el cual cubrir paso a paso los jalones de su trayectoria. Pero —igual que la mayoría de los arribistas, de los trepadores— se equivocará al sobreestimar sus fuerzas, al no prever los recursos con que

Rossellini: Un reencuentro imposible

Rossellini habla ido a Cannes a "reencuentro un viejo amigo; el cine". La frase la repetirá numerosas veces durante las dos semanas del reciente Festival, del que era presidente del Jurado. "Estoy al margen del cine desde hace quince años. Habría podido vivir de encargos o de rentas, pero he preferido comprometerme en una reflexión sobre un uso distinto de la imagen. Si me encuentro aquí es porque pienso que quizá ha llegado el momento de que yo vuelva al cine. Más exactamente, quiero aprovechar el hecho de que en Cannes está presente el mundo entero del cine, para tomar contactos, cambiar puntos de vista, abrir un diálogo útil para todos. Ya que tenemos el privilegio de asistir a la muerte de una civilización, me parece que es el momento de interrogarnos en común sobre el pasado, el presente y el futuro". Figuran éstas entre las últimas palabras pronunciadas por uno de los máximos creadores del neorealismo, porque tal cita con el "viejo amigo" no ha sobrepasado apenas el marco provisional de los quince días del certamen francés: justo una semana después de que éste terminara, Roberto Rossellini —ante la sorpresa de cuantos en él le habíamos visto dentro de una perfecta normalidad física— moría de un ataque cardíaco en su casa de Roma. Venía de terminar un documental sobre el Centro Pompidou y estaba a la espera de realizar "Trabajo para la Humanidad", en torno a la vida de Carlos Marx: "Después de un enorme trabajo de preparación, tenía que comenzar esta película en marzo. Pero será en octubre cuando la inicie, porque necesito esperar al cambio de estación". Un octubre ya imposible, inviable por el paso de la muerte.

Personalidad eminentemente polémica, incluso durante muchos años a nivel de su vida privada, Roberto Rossellini escapa a un juicio rápido o esquemático. Sus contradicciones, sus alternativas, el egocentrismo que le llevaba a generalizar indiscriminadamente su visión particular de cada momento, venían a ser la lógica consecuencia de un inconformismo moral que se situaba al margen de lo comúnmente aceptado. Cineasta innovador, quizá el que mayor influencia haya ejercido en los jóvenes directores surgidos durante los años sesenta (especialmente en Francia, con la "Nouvelle Vague", donde Rossellini siempre gozó de un prestigio mucho mayor que en su propio país), habla asumido desde 1963 un fastidioso papel de profeta cinematográfico en recorrido itinerante por todo el mundo. Su famosa frase "el cine ha muerto" sería repetida hasta el infinito, hasta la saciedad. Rossellini partía de



un diagnóstico no poco certero sobre la situación del cine, amordazado y manipulado por una industria que buscaba unos fáciles beneficios a base de entontecer al público, pero la alternativa que ante ella ofrecía no significaba tampoco una solución: un didactismo cultural ejercido en el medio televisivo que sólo "La prise du pouvoir par Louis XIV" (1966) ejemplificaría convincentemente. El problema de Rossellini era su voluntad de oráculo, su querer erigirse una y otra vez en definidor intachable de la Humanidad. Ante todo, él levantaba su personalismo y su gusto por la polémica: ello le hacía pasar últimamente —en un "regreso al cine" previo al ahora anunciado— de la hagiografía del democristiano De Gasperi en "Año Uno" a la de Cristo en "Le Messie", antes de enfrentarse con la figura de Marx.

Pero queríamos que en nuestra memoria, más que este Rossellini de dudosa trayectoria, quedara la imagen del maestro del neorealismo, del hombre que fue capaz de hacer "Roma, città aperta" y "Paísá", del cineasta que ayudó a Italia a recuperar una conciencia brutalizada por el fascismo, del autor que hizo replantearse a muchos el papel del cine, su significado social, el valor de testimonio y clarificación que podía asumir. Sin este Rossellini, sin el que define el neorealismo como "una postura ética ante la realidad, de la que se desprende una postura estética", sin incluso el que en "Europa 51" o "Viaggio in Italia", planteaba una aproximación a comportamientos característicos de nuestra época con una óptica distinta, ni el cine ni la cultura contemporáneos serían hoy lo que son. Desde esta perspectiva, Rossellini es un creador necesario, miembro destacado de un bagaje artístico del que no podemos ni debemos prescindir, entre otras cosas porque el autor de "Stromboli" concretizaba —a su manera particular y no siempre ortodoxa— el desarrollo de un pensamiento tan decisivo, se esté a favor o en contra, dentro de la cultura contemporánea como el católico. De la metafísica espiritualista a la contemplación del hombre como "hermano", ese pensamiento estuvo siempre en Rossellini. Pero las imágenes de "Roma, città aperta" o "Paísá" superan cualquier marco ideológico estricto, para situarse en la conciencia solidaria de un pueblo, de todos los pueblos. ■ FERNANDO LARA

ha muerto. No pasará Watkins al panteón de grandes "jazzmen", pero su pérdida será sensible para el "jazz": primero, porque es ésta una música que depende enteramente de individualidades y la pérdida de una, cualquiera que sea, siempre redunda en perjuicio del todo; segundo y principal, porque con Julius Watkins se va un gran especialista de un instrumento poco frecuente en "jazz": la trompa.

A diferencia de otros metales graves, como la tuba, que hacían el papel de bajo en las bandas de los primeros tiempos, la trompa hizo tarde su entrada en la historia del "jazz". Los diccionarios hablan de antecedentes esporádicos, generalmente a cargo de trompetas (Hot Lips Page, por ejemplo). A fines de los 40, la trompa se instala en las bandas de Stan Kenton y Claude Thornhill (significativamente, ya encontramos por entonces a Watkins en la orquesta de Milt Buckner); pero lo más plausible es fijar el nacimiento de la trompa al "jazz" en coincidencia con otro sonado nacimiento, el del cool. En las sesiones de enero y abril del 49 y marzo del 50, que originaron el "Birth of the Cool" de Miles Davis, tomaron parte decisiva Junior Collins, Sandy Siegelstein —trompa de la banda de Thornhill— y el nunca bien ponderado Gunther Schuller.

Desde este impulso casi inicial, la trompa se ha visto favorecida por el impulso paralelamente experimentado por la figura del arreglador, por los Quincy Jones, Gil Evans, Lalo Schiffrin (tan amigo de las trompas que en algún arreglo ha llegado a incluir hasta cuatro), Gil Fuller y demás; las contraportadas nos han acostumbrado a ver junto al rótulo "French Horn" (que tantas veces aparece en los discos españoles literalísimamente convertido en "corno francés") los nombres de Ray Alonge, Jim Buffington, Bob Northern...

Pero ninguno de ellos era como Julius Watkins: si acaso, se le pudieron parecer en distintos momentos Junior Collins (que "podía tocar buenos blues", según Gerry Mulligan) y otros dos que todavía no he mencionado, Willie Ruff y John Graas, este último figura de los años cincuenta y buen solista con Shorty Rogers, pero perjudicado por una sonoridad un tanto vacua. Los demás eran y son músicos de estudio, buenos lectores pero nulos improvisadores, ma-

yoritariamente a caballo entre las orquestas sinfónicas y las bandas de "jazz": el caso prototípico es Schuller, que cobró fama como primer trompa de la orquesta del Metropolitan.

Watkins, aunque también hizo sus pinitos sinfónicos —con la Filarmónica de Nueva York—, era distinto: un improvisador, un músico de "jazz". Individualista, atrabiliario, poco o nada disciplinado... nunca le faltó, sin embargo, un puesto en las grandes orquestas, y precisamente sus mejores momentos los tuvo en una, la de Dizzy Gillespie. A mediados de los cincuenta dirigió con el saxo Charlie Rouse el conjunto The Modes; también figuró en los de Kenny Clarke, Oscar Pettiford, Art Farmer, Pete Rugolo y Thelonious Monk. Discográficamente, ha contribuido a obras de primera magnitud, algunas aparecidas en España, como el "Africa Brass", de Coltrane (Mediterráneo), y el "Let My Children Hear Music", de Charles Mingus (CBS, tal vez ya algo difícil de encontrar), y otras que deberían aparecer (el primer ejemplo que se me ocurre es "Song of the New World", de Mac Coy Tyner). Grabó abundantemente en los años 50 y 60 y, por ello, es frecuente en las reediciones Fantasy-Prestige-Milestone, que en su día editara entre nosotros Marfer, y que todavía se pueden encontrar con alguna facilidad en determinadas rebajas: como ilustración de su trabajo en pequeños conjuntos, recomiendo especialmente su labor suavizadora de la dureza de Rollins y Monk en tres temas de "Thelonious Monk". De su pericia en tareas orquestales da testimonio su limpia prestación a varios arreglos de la trombonista Melba Liston en "Big Band Bags", de Milt Jackson.

Pero un recuento de momentos más o menos estelares sólo puede dar una pequeña idea de lo que ha sido para el "jazz" Julius Watkins. Otra carrera más truncada por la muerte, que se ha llevado a Watkins a los cincuenta y cinco años, cuando todavía le quedaban muchas cosas por decir. ■ JOSE RAMON RUBIO.

ARTE

Ya hace veintitantos años que frecuenté con bastante intimi-