

la novela de Michel Déon, pero que en la película de Boisset —rodada con desgana, de forma standard y como para pasar la prueba del cine "comercial"— no es más que la retahíla monótona de situaciones idénticas apoyadas en la intervención de unos actores brillantes, únicos que, por otra parte, aportan algo de curiosidad a la película. Y si no todos, al menos el cada día más excelente Philippe Noiret; el resto, Charlotte Rampling, Agostina Belli, Peter Ustinov, Edward Albert y Fred Astaire, no son más que figuritas movedizas sin carne ni hueso, dispuestas a llevarse la película a su terreno. Podría hacerse un estudio de los "tics" que cada uno de ellos aporta para llegar a ser el auténtico protagonista de esta narración coral. Es, lógicamente, Noiret, el más sobrio de todos, quien se lleva el gato al agua. Quizá también porque es quien más sensibilidad le ha cargado a su personaje, rompiendo incluso las normas de Boisset, que, por su cuenta, ha olvidado totalmente que incluso en las películas alimenticias se puede inventar o se puede pasar medio bien.

Sin humor, sin rigor, sin trucos, sin compromiso, "Un taxi malva" es un engendro. Aconsejo apasionadamente que se prescinda de él. El lector que me haga caso, deberá quedar infinitamente agradecido. ■ D. G.

## Epílogo a la generación de "Woodstock"

El cine musical/rock muere lentamente. Tras la sorpresa inicial que nos produjo "A Hard day's night", que era no solamente un documento sobre los Beatles primitivos, sino también el intento de mostrar cómo es un grupo musical por dentro, y de dar una dimensión humana a unos ídolos, y mostraba el talento como realizador de Richard Lester, vinieron un aluvión de películas sobre el tema de la música de rock: "Help", del propio Lester —vaga sombra de lo que era lo anterior—, y muchas otras películas que trataron de ampararse en el éxito de éstas y que protagonizaban grupos musicales anglosajones de segunda fila. Más adelante comenzaron a filmarse festivales y conciertos: "Monterrey Pop", de Penneba-

ker, fue la primera de una larga serie, que tendría su culminación en "Woodstock". Esta fue no solamente una película, sino el manifiesto de una generación y de unas ambiciones e ímpetus juveniles: dejando aparte su posible valor cinematográfico y musical, "Woodstock" era la constatación de un fenómeno social: la fuerza de quinientos mil jóvenes reunidos durante tres días en el pueblo de Woodstock para escuchar a sus ídolos, y el montaje industrial y comercial que se montó en torno a ello.

Woodstock y Monterrey abrieron la esclusa de los con-

cripción en imágenes de un concierto, sino que la reflexión se impone y ha de ser reflejada en lo que se hace.

"The Last Waltz", de Martin Scorsese, es el más claro ejemplo de lo que una película de rock no debe ser: es torpe, mal hecha, sosa y aburrida. Muestra el concierto de despedida de The Band —conjunto que sólo tuvo como gloria e interés el ser acompañante de Dylan en múltiples ocasiones—, con la participación de amigos y conocidos: Eric Clapton, Van Morrison, Neil Young, el propio y mítológico Bob Dylan... Todo esto, que podría ha-



Bob Dylan.

ciertos filmados, y la cosa empezó a perder interés; con la excepción de "Give me Shelter", sobre el concierto dado en Altamont por los Rolling Stones, el resto de los conciertos filmados dejó de tener interés. Y es que parece que nadie se ha dado cuenta de que el espectáculo cinematográfico puede basarse en el musical, pero no limitarse a él; que las condiciones para que una película sea tal, y no otra cosa, son más bien muchas y amplias, y que todo no consiste en coger una o varias cámaras y filmar un concierto, sino que hay que conseguir algo más. Y, sobre todo, al tratar de un fenómeno tan rico como es el rock, no resulta posible limitarse a la mera trans-

ber sido una bonita fiesta de despedida, y haber dado pie a una reflexión sobre cómo funcionan los grupos de rock y cómo se montan sus espectáculos, se queda en nada: unas entrevistas tontas a los miembros de The Band, que no parecen interesarse mucho por el asunto y que responden sin ganas a preguntas hechas sin entusiasmo, y la filmación de un concierto que también parece estar cantado e interpretado sin ganas, como trabajo mecánico de músicos rutinarios y profesionales. Sólo se salva Morrison, que muestra un cierto entusiasmo rockero en su actuación. Lo demás es ruido sin gracia, música sin espectáculo, cine sin cine... ■ E. H. I.

## TEATRO

### La agonía de Festivales de España

Durante muchos años, los Festivales de España han sido una de las instituciones culturales fundamentales del Régimen. Iniciados en la plaza Porticada, de Santander, pronto se convirtieron en una iniciativa proyectada sobre numerosas ciudades españolas. El esquema era sencillo y lógico: la Administración central seleccionaba una serie de espectáculos y los ofrecía a los diversos municipios, compartiendo los costos de su presentación. Numerosos alcaldes, deseosos de mostrar a las autoridades madrileñas su voluntad de colaboración, aceptaban gustosos la propuesta, creándose así una temporada veraniega de cierta importancia. A nuestro teatro se le reservaba la presentación de los espectáculos dramáticos, las zarzuelas y los programas de danza española; tradicionalmente se contrataba a varias grandes compañías extranjeras de ballet —y no sólo clásicas, del tipo del London Festival, porque también se trajo a Maurice Bejat, cuando era un hombre joven e innovador—, y, sobre todo en el último período, se incluyeron también diversos recitales. Los espacios utilizados eran siempre al aire libre, en hermosos parques, en plazas públicas, frente a las catedrales, en los antiguos teatros romanos, en rincones con sabor arquitectónico.

Sin embargo, fuimos muchos los que, año tras año, criticamos, a veces duramente, los Festivales. Y lo hicimos, entre otras cosas, porque generalmente servían de coartada o de pantalla. No es que Estado, municipio y Diputaciones se preocuparan regularmente por la existencia de una vida teatral estable —con todo lo que ello supone— y que, llegado el verano, ofrecieran los Festivales, sino, por el contrario, tales Festivales aparecían, durante un par de días al año, como la panacea o el sustitutivo de lo que no se

había hecho. Si toda vida cultural arraigada en lo propio necesita la confrontación y el contacto con lo ajeno, cuando aquella no existe cabe siempre el peligro de que lo ajeno ocupe el puesto de lo propio. Ese era, de algún modo, el mal mayor de los Festivales como institución cultural y política; un mal no del todo gratuito, puesto que encajaba —y de ahí su prosperidad oficial, al margen de la gente llena de talento y de buena fe que trabajó en Festivales— dentro de la teoría despersonalizadora, centralista, del Régimen. La cultura "llegaba" desde Madrid y, aunque fuera, en más de un caso, de primer orden, carecía de vinculación con la voluntad y el discurso cultural cotidiano de los distintos lugares en que era mostrada. Ello sin entrar en los casos, quizá inevitables, en que las compañías eran elegidas por el prestigio de unos actores..., que se aprendían los papeles poco menos que en el tren o en el autocar, rumbo a la ciudad donde se iniciaba la gira. Las desdichadas condiciones técnicas de muchos hermosos lugares —cosa que quiso paliarse con la construcción de auditorios—; la forzada incoherencia de la giras, obligadas a respetar las fechas tradicionales de cada lugar; la improvisación de montajes de obras cuyo valor cultural justificase su inclusión en Festivales; la sustitución de actores que figuraban en el proyecto, y otras mil causas, sumergieron en un tono de "salir del paso" a la mayoría de las representaciones dramáticas...

Ahora, ciertamente, los Festivales han entrado en crisis. Su número ha decrecido extraordinariamente, porque ni responden a la nueva realidad política ni los municipios necesitan demostrar a Madrid su buena voluntad en ese terreno. Sin embargo, la tradición de tantos años ha hecho que, en varias ciudades, unos cuantos espectáculos, generalmente menores, y un par de cantantes hayan llenado las fechas tradicionalmente reservadas para Festivales. La impresión que se saca es parecida a la que hoy provocan tantos fenómenos de la vida española: que hemos desmontado mucho de lo que habla

sin crear nada realmente nuevo y positivo en su lugar. Si Festivales suponían la dedicación de un dinero al teatro y la convocatoria de un público, esas son cosas que debieran mantenerse a rajatabla, introduciendo, eso sí, una política cultural descentralizadora y más rigurosa...

Sólo así —en el teatro y en tantas cosas— podría acabar la democracia con el peso, políticamente peligroso, de ciertas nostalgias. ■ JOSE MONLEON.

## ARTE

### Gless, sinfonía de ciudades

"¿Ese nombre qué es, inglés o qué?..."; le pregunté. Y él: "No, español". ¡Español, puñeta!... "Sí, mira, en las listas del colegio..., en las listas de todo, siempre simplificaban mi apellido español de González de esa manera: Gles. Yo sólo le añadí esa segunda ese, porque me pareció más eufónico...". ¡Ah!

Es difícil para mí ahora entrar en el mundo de Gless. Lo que él me trae hasta aquí, hasta este mundo casi cuaternario donde ahora estoy sumergido —mundo vegetal y pétreo, con mucha agua, pues estoy en un viejo molino—, lo que él me trae hasta aquí, en ese cuaderno sobre su obra que le editó Multitud, es la melodía de la ciudad..., de la gran ciudad, con su naturaleza —tan poco "natural"— de vehículos en la noche y brillos más o menos fulgurantes de las luces de "neón" y, como fauna y flora, una humanidad totalmente estigmatizada también por el neón y alguna que otra planta "enjaulada" también muy lejos del recinto para el que fue creada al comienzo del mundo. En estas circunstancias —y casi siempre es ésta la circunstancia de Gless—, la narrativa de Gless siempre se expresa mediante un estricto linealismo: nunca recurre a la "mancha" más o menos impresionista de los pintores pre y posimpresionistas de



### ANIVERSARIO DE PRODUCCION EN LA DAIMLER-BENZ

El camión 750.000 de fabricación en Wörth salió de la cadena de montaje de esta factoría de Daimler-Benz, situada frente a Karlsruhe, al lado del Rin. La factoría de montaje de Wörth se puso en servicio en 1965 con una serie anterior del camión LP 608. La producción total del programa de hoy empezó en el año 1968. En total, Daimler-Benz ha producido desde 1945, en sus factorías alemanas, alrededor de dos millones y medio de vehículos industriales de todos los tipos de peso, entre los cuales están estos 750.000 camiones desde 6 Tm.

### SEAT: NUEVO DIRECTOR DE CALIDAD Y FIABILIDAD

La calidad y la fiabilidad de los productos Seat son objetivos fundamentales en la producción y conforman la base de la garantía, la más amplia de todo el mercado nacional para cada coche. Para potenciar el logro de estos objetivos se ha creado una Dirección de Calidad y Fiabilidad, cargo que pasa a ocupar don José María Alonso del Río, doctor ingeniero industrial, cuyo "currículum vitae" acredita profundos conocimientos técnicos y una dilatada experiencia en el sector del automóvil. El señor Alonso estará asistido por don Jorge Fortuny Novel como subdirector. Seat trata de potenciar al máximo nuevos esquemas funcionales encaminados a perfeccionar el producto y a mejorar sus servicios.



### LA NUEVA GENERACION DE BUJIAS: BOSCH SUPER. LA TERMO ELASTICA

El tráfico moderno obliga a las bujías a soportar fuertes cambios térmicos, que pueden producir fallos de encendido por oxidación de los electrodos, o incluso la rotura del aislador, por sobrecalentamiento del material aislante. Estos problemas no se dan en la bujía termoelástica Bosch-Super, dotada de un nuevo electrodo central, en cuya carcasa de níquel-cromo se encuentra un núcleo de cobre que, cuando el motor se encuentra sometido a una carga máxima absorbe el calor del electrodo central sin dificultad alguna. Además, debido al rápido calentamiento de la superficie del pie del aislador, éste se "autolimpia".