

# 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 09 78  
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 («Toral, Toral, Toral», 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