

ZyX/sa

NOVEDADES

**LA COMUNA ASTURIANA
(Revolución de octubre de 1934)**

Bernardo Díaz Nosty
300 pesetas

El estudio de la comuna asturiana, ocurrida hace ahora cuarenta años, es indispensable para conocer el desarrollo de los dos últimos años de la República y el desenlace bélico de 1936.

**EL ANARQUISMO
Y LA NUEVA IZQUIERDA**

A. Arblastar
20 pesetas.

Ultimamente, la nueva izquierda ha tomado el relevo del anarquismo y ha continuado sus ideas más esenciales: libertad, el pueblo como protagonista de la revolución, autogestión a todos los niveles, la asamblea democrática como órgano supremo, etcétera.

**EL CONGRESO EXTRAORDINARIO
DEL P. S. O. E. DE 1921
(Nacimiento
del Partido Comunista Español)**

40 pesetas

En este Congreso se escinde el PSOE. La mayoría continúa afiliada a la Internacional Socialista y una minoría se adhiere a la Comunista, y surge el Partido Comunista Español.

**HISTORIA
DE LA REVOLUCION RUSA**

L. Trotsky
(2.ª edición)

Tomo I: Febrero 1917: 225 pesetas
Tomo II: Octubre 1917: 275 pesetas

Historia basada en documentos rigurosamente comprobados, escrita por uno de los protagonistas más decisivos de la Revolución Rusa.

**LA CAIDA
DEL FASCISMO PORTUGUES**

Eduardo G. Rico
50 pesetas

Análisis crítico del golpe de Estado portugués, antecedentes, contradicciones y perspectivas de futuro.

LEER A GRAMSCI

D. Grisoni y R. Megliori
150 pesetas

Los análisis de Gramsci representan la única tentativa marxista de explicitar las modalidades del paso al socialismo en las sociedades capitalistas avanzadas.

**ESCLAVITUD
Y LIBERACION DE LA MUJER**

J. Castellanos
60 pesetas

Historia de la esclavitud de la mujer a través de todas las épocas. Su discriminación en la legislación actual. Caminos para su liberación.

ANTOLOGIA

Miguel Hernández
(2.ª edición)
60 pesetas

La selección más amplia de poemas de Miguel Hernández publicada en España.

ZYX, S. A. DISTRIBUCIONES.
Lérida, 80. Teléfono 279 71 99.
MADRID-20.
Distribución exclusiva de
ZERO, S. A. Editorial.



más: Leopardo no conjuga solamente vacíos y referencias para crear espacios; Leopardo opera también con la pintura. El es un pintor, y no puede evitar el serlo incluso en sus tareas de laboratorio. Sus grandes vacíos previos a la inclusión a la referencia cordal tienen, inevitablemente, una tectónica pictórica. Y las cuerdas —o lo que sea— que en ellos se inscriben después. El resultado no es sólo cordal; es cordial (y pido perdón por el inocentón juego de palabras).

¿No recuerda algo el último Nóvoa al último Tapiés, al que, sin embargo, no creo que le deba ninguna sugerencia? Sí: lo recuerda. Y creo que está libre de aquella influencia por una cuestión: por la que supongo genealogía interna de la obra de Nóvoa. Por eso, para constatarlo con algo más que una hipótesis, me hubiera gustado conocer desde más atrás la historia de su transformación y metamorfosis hasta llegar a lo que es hoy. Tapiés, para llegar a esa situación mensuradora del espacio en la que hoy está —prodigiosamente— su pintura, ha tenido que estar y situarse en una posición negadora de toda mensurabilidad y de toda racionalidad espacial. Leopardo Nóvoa, supongo yo —quero deducirlo de la poca historia de su pintura que le conozco— viene desde posiciones mucho más comprensivas de una mensurabilidad espacial: por lo menos desde posiciones que no eran enemigas de ello. Y desde ahí ha ido conquistando la sensibilidad de la pintura. Es decir, con objetivos muy distintos, Tapiés y Nóvoa han llegado a conseguir sus propias conquistas, en las que son parientes muy lejanos, pero parientes. Tapiés ha ido desde la tectónica a la dimensión; Nóvoa, creo, desde la dimensión a la tectónica. A la unidad de sus respectivos caminos se tocan tangencialmente... Y siguen. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



**Crónica
sentimental
de una
adolescencia**

Dentro de la producción francesa puede observarse en los últimos años el intento de realizar un «cine provincial», en el sentido de recoger un ambiente, unos personajes y unas situaciones «de provincias», alejándose así del sempiterno París. No es que se trate de una vía completamente nueva —ahí están los films de Marcel Pagnol, siempre situados en la Provenza—, pero sí revela un deseo de apartarse de la tan manida problemática capitalina. En este sentido, y contrariamente a muchos otros, la «nouvelle vague» no varió en absoluto el «statu quo» hallado en sus comienzos. Salvo algunas excepciones, como el primer Chabrol («Le beau Serge», «A double tour»), París continuó siendo el centro geográfico de los jóvenes directores; el cambio fue más bien de barrio —de los Campos Elíseos a Saint-Michel— que de ciudad, y los personajes no dejaron de pertenecer a una burguesía que, en sus diversas capas, revelaba hábitos, maneras y conflictos muy típicos de las grandes aglomeraciones urbanas. «Les zozos» y «Pleure pas la bouche pleine» —que viene a ser una segunda parte de aquella, observando desde una óptima femineidad lo que antes había sido descrito desde la masculinidad—, se ha referido a esta fórmula de evocación como «exacta en el detalle, pero idealizada en su conjunto». Las palabras de Duval (quizá interesante guionista, aunque pésimo crítico de «Ecran 74», en su confusa etapa actual) sintetizan la línea en que tan a gusto se mueve «Les zozos», caracterizada por el deseo a todo precio de obtener un producto vivo, inmediato, espontáneo, sin que importe demasiado

subtitulada, nos llega una muestra de tal producción, «Les zozos», respaldada por un amplio éxito en Barcelona. «Opera prima» de un cineasta que contaba tan sólo veintisiete años al realizarla, en el año 1972 (Pascal Thomas nació el 2 de abril de 1945, en la misma región en que sitúa su película: Poitou, al Oeste de Francia), se configura como una crónica anecdótica de la adolescencia, a través del leve relato de las aventuras y desventuras eróticas de dos chicos de diecisiete años, alumnos de un internado de la pequeña ciudad de Montargis. No nos hallamos nada lejos de «American graffiti», de George Lucas —la comparación es inevitable—, en cuanto a visión global de una etapa y unos personajes necesariamente sin definir, que titubean, buscan y se contradicen, lejos aún de una mínima respuesta sólida a sus interrogantes. Es también común entre ambos films el sabor autobiográfico de la historia, el directo enlace sentimental que se establece entre el narrador y lo narrado. Todo adquiere entonces un aire de evocación, de puesta en pie de hechos vividos y recordados, que automáticamente se transforma en el máximo atractivo, pero también mayor limitación, de la película.

Roland Duval, coguionista de «Les zozos» y «Pleure pas la bouche pleine» —que viene a ser una segunda parte de aquella, observando desde una óptima femineidad lo que antes había sido descrito desde la masculinidad—, se ha referido a esta fórmula de evocación como «exacta en el detalle, pero idealizada en su conjunto». Las palabras de Duval (quizá interesante guionista, aunque pésimo crítico de «Ecran 74», en su confusa etapa actual) sintetizan la línea en que tan a gusto se mueve «Les zozos», caracterizada por el deseo a todo precio de obtener un producto vivo, inmediato, espontáneo, sin que importe demasiado

la profundidad o las conclusiones finales. No es análisis, sino sentimiento, lo que se pone en las imágenes; no es la síntesis penetrante de unas situaciones lo que se busca, sino conectar cordialmente con el espectador, que se presta sin dificultades a ello, sobre todo, si tiene una edad semejante a la de quienes han realizado el film y los personajes que lo protagonizan (la película se desarrolla a principios de los años sesenta, con sólo una pelea en el patio del colegio acerca del Acuerdo de Evian —18 de marzo de 1962, que puso fin a la guerra de Argelia— como dato histórico indicador). En tal sentido, Pascal Thomas se muestra coherente con su idea de «filmar la vida»: «Para mí, el cine es algo completamente físico que consiste en emocionar a la gente de una forma muy concreta, lo que la mayoría de los directores no hacen, o no se atreven a hacer, como si estuviesen reprimidos por tabúes o por una idea demasiado intelectual del cine».

Pero, ¿es suficiente con esto? ¿Basta hoy con un decidido vitalismo —en definitiva, siempre idealista— para llegar a resultados válidos? Lo que con él se consigue está a la vista: no «El joven Tórrless», tampoco «La ciudad y los perros», ni «Zéro de conduite»... El resultado es «Les zozos», cuya clara vinculación narrativa a una tradición que va desde Renoir a Truffaut, pasando por las teorías de André Bazin y las deformaciones de Lèlouch, yo no discuto. Pero lo que sí pongo entre interrogantes es la valla en 1974 de tal línea tradicional, y concretamente de este ex «Frédéric et François sur plusieurs coups a la fois» (título con que se rodó «Les zozos»), más allá de que toda una generación nos derrita oyendo el «Only you» de nuestros juateques y recordando a unos primeros años que también iban al co-

legio de enfrente y también tenían miedo a dejar de ser vírgenes. ■ FERNANDO LARA.

Un «western sucio»

Se ha dicho de «Dirty Little Billy» que es «el primer "western sucio" de la Historia del cine». Dejando al margen la cuestión —siempre bizantina— de los primeros y los últimos, lo que sí resulta indudable es la opción que el film realiza en beneficio de la suciedad como elemento representativo del Oeste americano. Desde el primer plano que contemplamos en «¡Dispara, Billy, dispara!» que así se ha traducido lo que literalmente sería «El sucio Billy el Niño», donde lo que semeja un lago tomado en vista aérea resulta ser un charco con barro en seguida pisado por una bota, hasta el maquillaje, decorados y vestuario; todo en la película viene señalado por este signo de la suciedad. El novel director Stan Dragoti, que realiza aquí su primer largometraje, ha hablado de «la suciedad en que vivían aquellas gentes, de la que no se tiene ni idea. No se lavaban, y sí, por casualidad, lo hacían, era con agua corrompida, infecta». El detalle no dejaría de ser anecdótico en cualquier otro caso, pero en éste se convierte en detalle muy revelador de la aproximación efectuada por Dragoti hacia un universo y un personaje míticos, vistos por él desde la otra cara de la ofrecida por la imaginaria tradicional.

Porque lo que «Dirty Little Billy» pretende, por encima de todo, es proporcionar una visión realista, miserabilista diríamos, de la Nueva Frontera: «He querido alejarme completamente de la mitología convencional del Oeste y sustituirla por un acercamiento realista, eligiendo para ello un personaje elevado a la categoría de mito —Billy McCarthy— y tratando de descubrir por qué y

cómo se había creado un mito tal», declaraba Stan Dragoti con motivo del estreno de su película en París (bajo el título de «Billy le Cave»), acogida casi con entusiasmo por un sector de la crítica especializada francesa. Con lo que daba una nueva «vuelta de tornillo» a un personaje de tan amplia filmografía como Billy el Niño, con la versión de Peckinpah como la más reciente y la psicoanalítica de Arthur Penn como, en mi opinión, más acertada al mostrarnos a un adolescente —al parecer, Billy fue muerto a los dieciséis años, por más que él presumiera de veintuno— en abierta rebeldía contra el mito del padre y con sentimientos homosexuales.

Sin embargo, todo ese interesante planteamiento enunciado por Dragoti se reduce a eso, a un sugestivo punto de partida que el desarrollo del film desmiente. La impericia para hallar una estructura dramática adecuada, la obstinación por dar un ambiente sin dar, de manera correlativa, los personajes que en él viven y la falta de coherencia en la puesta en escena (planificación y dirección de actores, esencialmente), echan por la borda un film del que sólo se puede hablar elogiosamente a nivel de las intenciones, de lo pretendido, pero nunca de los resultados. Además, contra lo que Dragoti declara, ese acercamiento hubiera sido renovador hace veinte años, cuando todavía primaba la imagen del pistolero quijotesco, «blancos», inmerso en una sociedad ya configurada. Hoy han pasado ya muchas cosas por el «western» y, aun cuando siempre resulte interesante ver cómo los jóvenes realizadores norteamericanos utilizan el género, no puede decirse que «Dirty Little Billy» marque otra ruptura que su insistencia en la suciedad ambiental. Ni que, mucho menos, narre ciertamente «la metamorfosis de un simple de es-

píritu en asesino y pistolero de élite», como ha escrito Jean-Domarchi. ■ F. L.

Tocata y fuga de problemas españoles

Cuando hace unos meses defendíamos desde estas páginas la película de Roberto Bodegas «Vida conyugal sana», lo hacíamos en función de las posibilidades que la película aportaba a una fértil combinación del cine enajenante caracterizado por Alfredo Landa y otro más crítico y de más rigurosa constitución. Al margen de los aciertos o errores de la película concreta, esta fórmula se nos aparecía como una posibilidad inteligente de superar la vulgaridad y la mentira de la mayor parte del cine español.

José Luis Dibildos nos ofrece ahora otra de sus producciones, «Tocata y fuga de Lolita», de la que es autor Antonio Drove, el joven realizador del cortometraje «¿Qué se puede hacer con una chica?», que despertara con él exagerados entusiasmos en algún sector de la llamada crítica especializada. Con este primer largometraje, Drove se sitúa en la línea propuesta por Dibildos en «Españolas en París» y «Vida conyugal sana», aunque, naturalmente, aporte su propia personalidad. Quiere esto decir que, a tenor de cómo es la producción media de las películas «comerciales» españolas, el film de Drove debe ser defendido por cuanto elimina el mal gusto, la zafiedad y la mentira descarada. En este oficio de la crítica cinematográfica no se pueden ignorar en ocasiones las circunstancias que rodean a una película concreta, dado que ésta existe en función de las restantes, y «Tocata y fuga de Lolita» no sería así de no existir previamente títulos como «Celos, amor y Mercado Común», «Sex o no sex» o los archifamosos vecinos del quinto.

Pero una vez dicho esto, podemos entrar en otras cuestiones. La primera, no exactamente específica de «Tocata y fuga...», es que de alguna manera el cine español que versa sobre el sexo y las represiones sexuales tratando de denunciar las obsesiones de los españoles sobre el tema, sus problemas, complejos y frustraciones, suele tener una óptica tan reprimida como la de los personajes que muestra. En otra órbita, los responsables de este cine «del sexo» no se descubren como seres más liberados, sino igualmente obsesionados y dependientes; esto, que hasta un punto podía incluso resultar válido, por cuanto cada autor debe hablar de aquello que le con-

ñol), están, sin duda, bailando en la cuerda floja de la permisibilidad y no deben tener pocos problemas a la hora de enfrentarse con los rígidos criterios de los señores censores.

En «Tocata y fuga de Lolita» este aspecto se traduce en la inverosimilitud de la mayor parte de sus personajes. No es, por ejemplo, creíble que Lolita, Ana y su compañera, así como el personaje de Nicolai, sean personajes «liberados»; a niveles dramáticos, se «dirá» en la película que sí lo son, pero su comportamiento continuo desmentirá tal explicación y no harán sino responder aparentemente a un lenguaje convencional y nunca a un estado de independencia auténtico.

solución rosa, dado que no existe conversión entre dos mundos idénticos. No existiendo, pues, una profundización ni un rigor en el planteamiento de la historia que se narra, los elementos válidos de la crítica planteada por Drove se diluyen en situaciones o frases aisladas que no acaban, desgraciadamente, de homologarse en un producto coherente. Estos elementos críticos son interesantes, y hasta en ocasiones divertidos, pero no deben bastar a la hora de ofrecer una obra responsable.

Sigue vigente, sin embargo, lo propuesto al principio de este breve comentario: que «Tocata y fuga de Lolita» ofrece una mayor dignidad y un mayor inte-



«Tocata y fuga de Lolita», primer largometraje de Antonio Drove.

cierno o le preocupa, toma en ese sentido un aspecto, digamos negativo. El de proponer como liberación lo que no es sino otra forma de dependencia. En este sentido, el caso terrible de «Sex o no sex», de Julio Diamante, es esclarecedor.

No puede olvidarse la existencia de la censura en lo referente a esta cuestión. Estas películas del «sexo» (que determinan ya un género específicamente espa-

No hay en esta película excesivas diferencias entre el personaje interpretado por Arturo Fernández (el procurador en Cortes reprimido sexualmente y que lleva una doble vida) con los alegres revolucionarios de la «mentalidad burguesa», ya que éstos no pasan de ser de «boutique».

En este sentido, la «conversión» del procurador a una vida más auténtica se transforma realmente en una

res que las restantes películas del género. Pero sería lamentable que esta primera diferenciación fuera la única; es decir, que el aspecto externo de la película no viniera acompañado de un trabajo más complejo y profundo que, sin abandonar las premisas de un lenguaje similar al de las características películas de Landa, nos acercara con mayor realidad a los problemas españoles. ■ DIEGO GALAN.