

omisiones parciales o totales y pequeños errores en un trabajo que por su naturaleza no podía librarse de ellos. Claro es que hubiésemos preferido que el análisis ideológico bosquejado alguna vez se extendiera a las principales agrupaciones. Pero esto sería cuestión de otro libro que, por el momento, Miguel Artola no tiene la menor intención de escribir. Como ha llegado a nosotros, **Partidos y programas políticos, 1808-1936** dista de ser un estudio crudito y farragoso para iniciados. Por el contrario, resulta una plataforma indispensable de trabajo y un espléndido instrumento para conocer la evolución histórica de la España contemporánea, liberada de una vez de la repetición de tópicos y de la penuria habitual en nuestros análisis de historia constitucional y ciencia política. Sin que venga mal, de paso, recordar la correlación entre sistema de partidos y sistema político, frente a las acostumbradas proclamações externas de «participación» y anulación práctica de la misma, en que tan rico es nuestro pasado próximo. ■ ANTONIO ELORZA.

La nueva etapa de «Bang!»

Once números lleva editados la revista «Bang!», especializada en «información y estudios sobre la historia». Se trata de un notable esfuerzo editorial por analizar seriamente el mundo de los «comics» desde una doble perspectiva: como medio de expresión, con su lenguaje propio y como elemento significativo de una determinada circunstancia histórica y social, englobados ambos aspectos bajo un enfoque unitario que atiende a la comunicación de masas. Según un editorial de la revista, tras los «primeros y críticos años de vida», entra en «una etapa nueva» con este onceavo

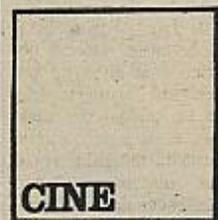
cuaderno, para transformar la publicación cada vez más en «una revista de estudio e información de la imagen popular de masas —fundamentalmente, la historieta—. Y esto a partir del importante papel que la imagen juega en nuestra sociedad, tanto en su condición de medio habitualmente manipulado como por sus posibilidades a nivel comunicativo». Manipulación que cuenta como primer protagonista-víctima al guionista de «comics», inventor de las historias que el público infantil o adulto consume, pero, al mismo tiempo, sometido a unos fortísimos condicionamientos editoriales. La primera parte de un «dossier» sobre guiones y guionistas, que aparece en este número de «Bang!» que resciamos, plantea al lector una serie de reflexiones sobre el tema, vivido desde dentro por once autores, a los que



se somete a encuesta. Este «dossier» forma el bloque central del cuaderno, en el que yo además destacaría especialmente el resumen que hace Luis Conde de su propia tesis, en torno al tebeo falangista «Clarín», aunque me parece excesiva la síntesis, dado el interés del trabajo. «Bang!» ha lanzado también su número cero de la «Colección de temas monográficos de las literaturas populares y de la imagen», que dedica a una «Antología del "comic" español de ciencia-ficción», realizada por Antonio Martín, director-editor de la revista, y también, para nosotros, su mejor firma. Se trata de un folleto de una treintena de

páginas, en el que Martín selecciona y comenta aquellas historietas donde —desde 1928 a 1973— es perceptible la evolución de un género que «durante cincuenta años se ha debatido entre la general mediocridad de los argumentos y la creciente perfección de los dibujos». Un motivo más estos cuadernos monográficos para seguir con interés la marcha, seria e inteligente, de «Bang!».

■ F. L.



La huida y el terror

En el cine ya se ha hecho casi clásica la historia del sabio atómico (o poco menos) que es raptado, asediado o atormentado, bien para que revele determinados secretos, bien para todo lo contrario. En esa situación, el sedentario investigador, víctima de los intereses de potencias corrompidas, ve transformada su existencia, y de su anterior vida relajada se ve convertido en aventurero dinámico.

Por otro lado, también el cine ha convertido en leyenda la situación de un hombre que huye. Su necesidad de libertad, de enfrentamiento ante un engranaje social, en el que, en un momento dado, no es posible diferenciar la justicia de la injusticia, es, en síntesis, la proyección de una angustia colectiva. Y de ahí que el cine repita incansablemente la misma imagen: la del hombre de nuestros días que, ante todo, se siente víctima de una misteriosa e incontrolable dominación.

Conjugando ambos elementos —el puramente dramático y el de «tesis», por calificar de alguna manera—, Claude Pinoteau ha realiza-

do su película «El silencioso», una contribución a la «serie negra» de acción y una mediana meditación sobre esa huida.

Antes, en el cine se veía con frecuencia la figura del investigador como portador de elementos del mal, hombre de poderes sobrenaturales o extraños, capaz de transformar la existencia de sus semejantes o de manejarlos a su antojo; era la imagen reaccionaria de una ciencia que trastocaba los sentados principios de una sociedad, o era la forzada imagen de un reaccionarismo que sólo pretendía desplazar la responsabilidad de la mala utilización de la ciencia a unos personajes concretos. Pero ahora, el cine nos descubre con más claridad las características del engranaje; no es tanto el físico aislado el que orienta a su antojo los derroteros del mundo, sino un complicado y confuso entramado de intereses, en el que no hay posibilidad de encontrar elementos «puros». «El silencioso», de alguna forma, abunda en esta segunda posibilidad, aunque no sea la película una denuncia formal y precisa de esa situación. Pinoteau ha jugado al desarrollo de una simple historia «negra», de la que se pueden entretejer diversas conclusiones. Digamos que Pinoteau ha querido ante todo narrar la aventura de su personaje, y justo es reconocer que, dentro de las características del género, consigue con facilidad eso que se dice de que no decaiga la atención. Para ello, su gran acierto consiste en entremezclar con habilidad las peripecias de acción pura con las imágenes de la soledad de su personaje: el encuentro con la mujer, la aparición del perro, las huidas por la carretera...

Entendida entonces como simple película de acción (aunque, ¿puede creerse que existe alguna película «simple», es decir, sin vinculaciones con mundo ideológico alguno?), «El silencioso» respeta las cláusulas

del género, sin inventar nada nuevo. Concebida como obra de denuncia o de aclaración de una situación social, la labor de Pinoteau no alcanza grados de profundidad a tener en cuenta.

Pero, a pesar de esto, su película es una digna aportación a todo ello. Entre otras cosas, o sobre todo, porque Pinoteau elude en su trabajo las truculencias que suelen adornar esas películas de acción. Su discreta aportación está sobre la mesa. Sin excesivas ambiciones y sin pedantería, cada cual concibe la película a su propio aire. Y, en principio —creo—, nadie queda engañado. Lo que posiblemente no sea poco. ■ D. G.

Film y hecho fílmico

Los teóricos teatrales diferencian claramente la obra escrita del hecho escénico que ésta origina, no sólo en cuanto que por medio existe todo un proceso de puesta en escena, sino porque la comunicación con el público determina en cada caso una serie de modificaciones que llega en ocasiones a variar el sentido del texto original. Pienso que los críticos de cine deberíamos también distinguir cada día más la película del hecho fílmico a que da lugar, entendiéndolo por este último al conjunto de las relaciones que se establecen entre la pantalla y el público, variable según condicionamientos de todo tipo, dentro de los que los socioculturales alcanzarían primerísimo puesto. No intento estar haciendo una propuesta radicalmente nueva, pues ya autores como Christian Metz han abordado la cuestión. Pero sí creo necesario insistir en la urgencia de tal diferenciación, que delimitaría con nitidez dos campos que a menudo aparecen confusos y enmarañados. Hace tres años, y con motivo de mi crítica a «La confesión», de Costa-Gavras (TRIUNFO número 457), ya me

referí a la inviabilidad de la teoría ortodoxa, según la cual una película es algo inmutable, plasmado definitivamente en celuloide, y que se mantiene fijo en el tiempo y en el espacio. Señalé entonces, e insisto ahora, cómo realmente un film varía, según sean las coordenadas en que se mueve el espectador que lo contempla. Variación que no habla, por supuesto, del soporte físico de la película, de su permanencia fotográfica, sino de su entidad como obra artística abierta a una comunicación interhumana.

Sólo aludiendo a esta distinción film-hecho fílmico, puede entenderse lo sucedido con «Heróina», de Raúl de la Torre (1972): gran éxito comercial en Argentina —sobre todo, Buenos Aires—, su país de origen, defendida y ensalzada por los más diversos comentaristas, y fracaso rotundo en Madrid, donde los escasos espectadores ya se están riendo a carcajadas a los quince minutos de proyección, ante secuencias pretendidamente dramáticas. En este caso, además, ha habido por medio una manipulación grave, que altera muchos momentos de la película, al trasladarse el diálogo original a ese castellano neutro que caracteriza nuestro doblaje. Ello crea una continua distonía entre lo que oímos y lo que vemos, entre los movimientos y gesticulación de los actores —probablemente tomados con sonido directo, lo que acentuaría el carácter coloquial de los diálogos— y las palabras que llegan a nuestros oídos. Ya sucedió lo mismo con la anterior película de De la Torre, «Crónica de una señora», víctima también del absurdo criterio de los distribuidores, según el cual todo acento es anticomercial. Lo curioso es que esa distonía se produce aquí con mayor fuerza aún que cuando se trata de un film doblado, por ejemplo, del inglés, a lo que contribuye el que las voces de ambiente no hayan sido, sin embargo, «traídas» y guarden su

entonación porteña, con lo que se forma una mezcla bastante penosa.

Factor que daña, asimismo, la sensación de «cine directo» que «Heroina» busca dar en varias secuencias, especialmente en las conversaciones entre los psiquiatras acerca del «caso» de Penny. Porque es de un «caso clínico» de lo que Raúl de la Torre nos habla, pero con tan poca fortuna, que todo queda en un balbuceo culturalista, al que sobra en pretensiones lo que le falta en desarrollo dramático mínimamente lógico y coherente. La película pasa de Antonioni (en sus diez primeros minutos, lo mejor de ella, junto al trabajo de Graciela Borges) a «Family life» (clogio de la antipsiquiatría), insertando entre cita y cita de Freud o Darwin una breve historia de novela rosa, una canción que nos asegura múltiples veces que Buenos Aires es una «hermosa ciudad de gente dormida», la imposible relación erótica entre Penny y un guardagujas de la estación, en que el hermano de la protagonista había muerto electrocutado, al intentar coger su pértiga metálica de las vías del ferrocarril eléctrico en que cayera; una prueba psiquiátrica —que, según se nos dice, hasta experimentó John Lennon...—, consistente en gritar «¡Mamaaa!» a los cuatro vientos, varios minutos de discusión en torno a las propiedades de la pértiga de fibra de vidrio, una pelea del guardagujas y su hijo, porque el muchacho quiere comprarse un 600 de segunda mano... y mil disparates más, entre los que no podían faltar las gotitas de peronismo que contiene todo film «inquieto» argentino que se prelee; aquí, desparamadas por De la Torre para facilitarnos el «mensaje» de que toda liberación individual es imposible, de no existir previamente una liberación colectiva...

Si «Crónica de una señora» era un film anticuado en veinte años, «Heroina» ejemplifica un tipo de cine preten-



Grupos de gente joven —hasta un total de 300.000— van llegando al recinto del circuito de Altamont (California), para escuchar a The Rolling Stones, como final de su gira por USA, en 1969. El festival queda recogido espléndidamente en «Gimme shelter».

didamente trascendente, al que su artificialidad lleva al fracaso. ■ FERNANDO LARA.

El Festival de Altamont

Habitualmente, no comentamos en esta sección los documentales que recogen festivales «pop» o están dedicados en exclusiva a algún cantante o grupo. En ellos, el cine suele ser un puro vehículo, un mero instrumento puesto al servicio de otro medio expresivo, como es la canción, por lo que su reseña corresponde más al apartado musical que al cinematográfico. No sucede así con «Gimme shelter», de David y Albert Maysles y Charlotte Zwerin (1970), que se sitúa, junto a «Woodstock» —aún invisible en España— y «Monterrey «pop»», dentro de las excepciones de un género tan propenso a la mitificación y al simple registro fotográfico. En varios sentidos, y dentro de la línea testimonial con dimensión sociológica que caracteriza al trío citado, «Gimme shelter» va aún más lejos, presenta un notable interés, in-

cluso para los no aficionados a la música «pop» o quienes se muestren más adversos a la ejecutoria de The Rolling Stones, aparente centro de atención (sobre todo Mike Jaegger) del film. Y digo «aparente» porque aquello que verdaderamente hace de «Gimme shelter» un documental de primera calidad es la manera en que recoge el famoso Festival de Altamont, famoso no ya porque supusiera la despedida de América de The Rolling Stones, después de su espectacular gira del año 1969, ni siquiera por haber reunido a cerca de trescientos mil jóvenes para escuchar una actuación gratis del conjunto inglés, sino especialmente por los graves incidentes (cuatro muertos) que en él tuvieron lugar. Incidentes de los que los hermanos Maysles y Charlotte Zwerin hacen claramente responsables a «Los Angeles del Infierno» de California, ese increíble grupo fascista y parapolicial que muestra su brutalidad hasta el asesinato, momento este último que recoge la cámara, y es repetido en la moviola para que pueda apreciarse con detalle cómo un miembro de

los «Hell's Angels» acuchilla por la espalda a un muchacho negro. Curiosamente, la presencia del grupo californiano había sido requerida por los propios organizadores del Festival, lo que también da una idea de los módulos de actuación de quienes se hallan tras los bastidores del tinglado «pop».

Pero es en este aspecto donde la película contiene mayores insuficiencias, todo lo contrario que en el desarrollo del Festival —que ocupa la segunda mitad de «Gimme shelter»—, donde los realizadores han sabido jugar espléndidamente con el material suministrado por una treintena de operadores que filmaban en 16 mm. Fragmentos como la llegada y la marcha de Altamont, planos que nos enseñan actitudes y comportamientos en el interior del recinto, el testimonio de cómo actúan «Los Angeles del Infierno», o la propia personalidad musical de The Rolling Stones hacen de «Gimme shelter» un documento sociológico realmente importante. ■ F. L.

TEATRO

La cita con Brecht

El inmediato estreno de «Terror y miseria del III Reich» por el TEI abrirá la serie de estrenos de obras de Brecht hasta ahora prohibidas. En realidad, Brecht va a convertirse en la expresión clave de los nuevos criterios de censura. Desde hace algunas semanas, la presencia de «El círculo de tiza» en los Festivales de España, obra, como es sabido, recortada y luego retirada de la cartelera del María Guerrero, constituye el primer dato público del cambio

de política censora. Recordemos el «escándalo», más o menos secreto, que envolvió la retirada de cartel de dicho espectáculo, sometido —como «Tartufo»— a la norma de ofrecerse regularmente en Madrid y prohibirse en el resto de España.

¿Cómo se harán los textos aprobados de Brecht? ¿Quiénes van a ser sus directores y sus adaptadores? Que yo sepa, aparte del «Terror y miseria del III Reich», origen hace años del nacimiento del TEI, grupo segregado del TEM —que deseaba para sus alumnos una programación más cauta—, van a estrenarse «Galileo Galilei», «La irresistible ascensión de Arturo Ui» y «Santa Juana de los Mataderos». Sobre el trabajo del TEI, prohibido en su primer intento de estreno, supongo que madurado en la larga espera, doy por hecho que será teatralmente serio. Aparte de poner en claro —como ya ocurría con su «Oh, papá!...», de Kopitt— que el hecho de partir de Stanislawsky no supone quedarse en una dramaturgia de tipo chejoviano.

En cuanto a los demás títulos, sé de la vinculación de José Luis Gómez, como director, al «Arturo Ui»; de Ana Diosdado, a «Santa Juana de los Mataderos», y del director José Luis Alonso y el escritor Emilio Romero, a «Galileo Galilei». No se trata de adelantar aquí ningún prejuicio. Son cuatro nombres que el lector conoce bien y que deben permitirle ir formándose un criterio.

En todo caso, habrá que esperar. Contando con que esta vez nadie caerá en el cinismo de escribir que «está supe- rado», que «sus temas son del pasado» o «que debió estrenarse hace años», sin tener en cuenta que no ha podido estrenarse hasta ahora. Amén del incidente, aún caliente, sucedido en torno a «El círculo de tiza».

Tampoco parece presumible que la beatería «brechtiana» —aquella que puso reparos graves a nuestros primeros y escasos Brecht, con el «prontuario del tea-

tro épico» en la mano, como si nuestra realidad teatral fuese la del Berliner o permitiera sacar de la noche a la mañana lo que nunca habíamos tenido— haga ahora acto de presencia. Ha pasado bastante tiempo desde entonces, y el que más y el que menos sabe ya hasta dónde Brecht ha sido perjudicado por la sumisión nada dialéctica a sus más conocidos principios formales.

Lo peor que puede pasar en esta tardía cita con Brecht es que se dialogue con un mito. Que a un lado los haya que piensen que el hacer a Brecht es la prueba de que la «apertura» ha puesto nuestro teatro a «nivel europeo», y al otro, los haya que nieguen todo interés a la cita, señalando las tradiciones que, sin duda, se harán patentes. Pienso yo que hemos de estar dispuestos para no entrar en el juego. Cada espectáculo tendrá su valor concreto; cada versión, su rigor específico, como las mismas propuestas de Brecht poseen en su origen distinto interés.

En cuanto a la circulación «no popular» de tales espectáculos, el desfase entre lo que se dice en escena y lo que piensa la mayor parte del público, es cosa que se da a menudo cuando se montan obras de carácter crítico. De hecho, Brecht escribió para un público que muy pocas veces ha tenido su teatro. Al menos en Occidente, que es nuestra área. ¿O es que acaso no fue en el Teatro de las Naciones, de París, ante una burguesía culta, muy «vestida para el teatro», donde Brecht ganó su primera gran batalla «occidental»?

Creo que en la dinámica social española, la cita con Brecht será útil. Lo único importante, para que así sea, es que hablemos en su día de cada obra y de cada espectáculo, sin caer en esas «grandes conclusiones» que la presencia de todo autor mitificado —y pocos grandes dramaturgos lo han sido tanto como Brecht— provoca. ■ JOSE MONLEON.