

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

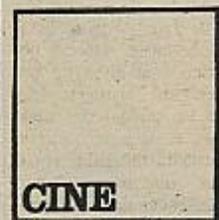
cuaderno, para transformar la publicación cada vez más en «una revista de estudio e información de la imagen popular de masas —fundamentalmente, la historieta—. Y esto a partir del importante papel que la imagen juega en nuestra sociedad, tanto en su condición de medio habitualmente manipulado como por 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