

varios colegios mayores madrileños...— se ofrece como una creación colectiva de Angel García Pintado, autor del texto; Emilio Martínez, saxofón; José Antonio Galicia, batería; Quique Santana, bajo, y Javier Estrella, percusión. El objetivo último podría ser la descripción dramática de una ciudad, la música puesta al servicio de una expresión vivencial de esa realidad. No se trata de formalizar una interpretación externa del tiempo sosegado y las horas agitados. Se trata de ir mucho más allá y conseguir que el auditorio conecte con las razones oscuras, con la alienación, con la violencia, con la dureza de esa vida en común. Las palabras —marcadas de un acento surrealista que recuerda a «Poeta en Nueva York», de García Lorca— funcionan a veces como concepto y a veces como grito, perfectamente integradas a un todo tremendamente patético. El hecho de que algunos nombres del colectivo hayan figurado en Las Madres del Cordero o en Tábano, puede ser tan engañoso como el atenernos a la precedencia de quienes militaron en conocidos grupos de «jazz». Aquí no existe el cachondeo, la ironía un tanto directa de Tábano a Las Madres, ni la línea musical de Tete Montoliú, pongamos por caso. Musicalmente, Palo nos hace pensar, por ejemplo, en los Pink Floyd, aunque los temas —el Vito, o una jota— nos remitan a la realidad cultural española. El sonido electrónico y la rabia se articulan para expresar un modo de sufrir la ciudad.

Es interesante —y el propio grupo lo declara en una nota del programa— señalar que el sentido de «La ciudad» no es una invitación a la huida a los dulces campos. Nunca domina la menor melancolía bucó-

lica. Se siente que el grupo ha aceptado vivir en la ciudad, aunque quisiera que la ciudad fuera otra, otra la música que la expresase.

El trabajo importa por varias razones. Una, primordial, por su valor en sí mismo, por su capacidad para crear en el auditorio una serie de emociones y de reflexión. Otra, porque expresa, muy lúcida, la crisis de la preceptiva de los géneros y formas establecidos; la necesidad de seguir buscando nuevos lenguajes derivados de las nuevas características culturales. El valor que en este punto tiene el sonido electrónico es impresionante: en «La ciudad» posee una capacidad literalmente intraducible para crear imágenes crueles, implacables y, sin embargo, afrontadas con lucidez intelectual por sus autores. ■ JOSE MONTELEON.



CINE

El país alegre y confiado

Dentro de la desigual filmografía de John Frankenheimer, quizá pueda encontrarse como constante su interés por plasmar el mundo de violencia en que se desarrolla nuestra vida cotidiana. Violencia que puede tomar la forma directa y clara de la guerra, pero también la más sutil de la organización de la paz, donde el individuo queda apesadumado en una estructura aparentemente destinada a defender su libertad.

Esta constante no es, de cualquier forma, una

tesis que Frankenheimer desarrolle comprometidamente en su cine. El caso de su filmografía es como el de tantos otros realizadores norteamericanos, que se han dedicado a servir productos a las firmas con las que han colaborado, una continua oscilación entre géneros e intenciones, en una frenética búsqueda por lograr la coherencia y la personalidad de los más destacados cineastas europeos. Pero el cine norteamericano tiene sus cláusulas y sus mercados, y resulta muy difícil deshacerse de todo ello para implantar un nuevo estilo de expresión; especialmente difícil cuando ese nuevo estilo no alcanza el éxito económico que pudiera hacer comprender a los productores que esa renovación concreta acarrea nuevos ingresos.

Resulta, pues, que cada película de Frankenheimer es una sorpresa. Muy difícil en su caso hacer ningún tipo de previsión sobre la temática, el estilo o el compromiso de cada película aislada. De la excelente «Yo vigilo el camino», Frankenheimer nos puede llevar a la confusa «Orgullo de estirpe» o a la repetición (desconocida aún en España) del «French Connection 2». En su historial nos encontramos con películas pretenciosas como «El tren», junto a títulos de mucha mayor sobriedad (y dignidad), como «El hombre de Kiev».

Necesario en su caso que trate de situar inmediatamente al espectador en las coordenadas de su nueva película. En la hasta ahora su última obra, recién estrenada en España con el título de «99,44 por 100 muerto», los títulos de crédito plantean la película como un «comic», insistiendo en los dibujos y los gritos onomatopéyicos propios del género. Esta presentación elimina posteriores necesidades de situar al espectador en la onda con-

creta en que la película se mueve: la violencia y el humor, elemento este último insólito en el cine de Frankenheimer.

«99,44 por 100 muerto» quiere ser un «comic» o, si se prefiere, una caricatura del «comic»; una utilización de sus tópicos más manidos (las cualidades sobrehumanas del protagonista, la maldad retorcida de los «malos», el erotismo a salto de mata), que pueda hacer sonreír al espectador, mientras, al tiempo, van desvelándole algunas de las constantes más serias de ese mundo de violencia por

el que se interesa nuestro realizador. Así, la secuencia en la que, mientras las llamadas fuerzas del orden desfilan garbosamente por las calles ante los aplausos de la multitud, los «gangsters», en sus propias narices, están organizando su próxima matanza. O también, por ejemplo, el detalle «anecdótico» en la decoración, con las fotografías dedicadas de su puño y letra por los señores Johnson y Nixon, en la casa del jefe de una de las más brutales bandas de «gangsters».

Estos elementos, sin embargo, no alcanzan

otro nivel que el de hacer sonreír. En su confusa ida y venida por los senderos del cine, Frankenheimer sólo se ha planteado en esta ocasión el entretenimiento de hora y media, devolviendo al cine su cualidad evasiva y relajante, por medio de la ironía y la vistosidad del espectáculo (con las inevitables persecuciones en coche, los lógicos tiroteos y los forzados finales felices).

A pesar de que esa sonrisa se logre por momentos, «99,44 por 100 muerto» (título, por otra parte, bastante incomprendible, una vez vista

PIETRO GERMI, ITALIANO Y SILENCIOSO

Fue la carrera cinematográfica de Pietro Germi un continuo forcejeo entre la sinceridad y la brillantez. Iniciado en el cine tras un recorrido por multitud de profesiones (dado su origen modesto, que no le permitía vivir más que de su trabajo), Germi intentaría ya desde el principio plasmar en el cine alguna de sus vivencias más cercanas, aquella que le diferenciaba radicalmente de los componentes de su generación, y en «El camino de la esperanza» (1950) trataría de narrar violentamente las tragedias de la emigración. Germi pensaba que en el cine había que mostrar la realidad de las cosas tal como él las veía, y no dudaba en ningún momento en hacerlo a través de un dramatismo truculento que, a pesar de su ingenuidad, lograba en ocasiones lo que pretendía. Fue posiblemente «Un maldito embrollo» (1959), su película más conseguida en este sentido, aun cuando para los historiadores «El ferroviario» (1956), por inscribirse en un melodramatismo que podía relacionarse en cierto modo con la estética neorrealista, sea su obra más importante.

Germi, sin embargo, tratando al tiempo de dirigirse al «gran público», y no dudando en escamotear situaciones, ideas o trucos que le acercaran a él, casi en una frenética lucha por dejar de ser un director silencioso y discreto, consiguió con «Divorcio a la italiana» (1961), su mayor éxito económico, posiblemente el único que le permitiera dar la vuelta al mundo. El éxito de esta película (que descubrió a un Marcello Mastroianni totalmente insólito) acarrearía una serie de títulos cuya única pretensión estribaba en repetir el éxito del de Germi. Hasta Vittorio de Sica realizaría su «Matrimonio a



la italiana», a la caza y captura del filón.

Ese éxito, por el que Germi es ahora internacionalmente conocido, fue al tiempo su destrucción como autor. La necesidad de repetir ese logro confundiría aún más su trayectoria, produciendo ya títulos como «Seducida y abandonada», «Señoras y señores», «Demasiadas cuerdas para un violín», «Serafino»... Posiblemente todos enmarcados en las constantes del éxito comercial, pero que le hicieron abandonar, al menos en primera instancia, sus preocupaciones más notables, aquellas que le hicieron aparecer en el panorama del cine italiano con rabia y fuerza, no por contradictorias, menos sinceras y llenas de interés. Ahora, Pietro Germi ha muerto, silenciosamente, dejando una obra que sólo puede acercarse vagamente a las luchas internas que él vivió y que quiso dejar plasmadas. Luchas que se derivaban de su origen proletario y los éxitos logrados en el marco de un escurridizo cine burgués. ■ DIEGO GALAN.