

la lógica interna de la película, qué nueva técnica de dirección de actores y de montaje se ha descubierto, ni cuáles son las líneas generales seguidas por el realizador. Seguramente es muy interesante la cabecera de Gonzalo Suárez al seguir queriendo hacer cine, porque, si sus planteamientos teóricos son sinceros, es muy probable que llegue a metas de indudable valor. Lo que ocurre —lo que me ocurre, digo, curándome en salud— es que las realidades de estos proyectos del director asturiano no hacen imaginar ninguna de sus teorías. Antes al contrario, viendo «Al diablo con amor», uno cree que lo que busca Gonzalo Suárez es el simple conocimiento técnico de un lenguaje ortodoxo, que no es tan fácil como parece. Y que al intentar hacerse a ese lenguaje ha realizado, llanamente, una mala película. Es muy triste decir esto, y horrible sería equivocarse. Pero es que es muy difícil ser genial en nuestro país.

■ DIEGO GALAN.

Juan Buñuel, entre la magia y Calanda

PARIS.—Las sillas vuelan, las neveras atacan a los comensales, la casa suelta descargas eléctricas, se oyen ruidos misteriosos...

«Es la historia de amor entre una niña de catorce años y una casa. Se trata, claro, de un amor inconsciente por parte de los dos; ella quiere a la casa, no como a un hombre o a una mujer, sino porque le gusta el lugar. La casa es para mí una especie de batería, y cuando la niña está allí desencadena una reacción muy fuerte. Pero su reacción es también inconsciente».

Alto, fuerte, de amabilidad generosa, escultor y cineasta, Juan Buñuel resume así su última pe-

lícula y primer largometraje, «Au rendez-vous de la mort joyeuse» («Cita con la muerte feliz»), que se estrena actualmente en París, después de obtener el Premio Georges Sadoul. Comenzó en el cine como asistente de Orson Welles en «El Quijote», «que aún está terminando ahora»; luego, con Louis Malle, en «Viva María»; más tarde, con Doniol-Valcroze.

Fue asistente de su padre en «La fiebre sube en El Pao» («muy mala película», dice), «La joven», «Diario de una mucama» y «Viridiana». Realizó varios cortometrajes, entre ellos «Los tambores de Calanda», donde le rondaban ya los demonios que acechan a su familia.

«Es cierto que en mi obra hay una influencia de mi padre; y no sólo de mi padre, sino de toda mi familia. El también tiene sus obsesiones a través de Calanda y de la familia. Hay que conocer a todos mis tíos y tías, hay que conocer Calanda. Oír hablar a mi tía Conchita. Pero mi padre me enseñó a querer a los animales y a los insectos, y si hay momentos de surrealismo en mi película puede deberse a mi padre y al mundo en que viví».

Los invitados que van a pasar el fin de semana a esa casa de campo, y que sienten deseos por la no tan inocente adolescente, habrán de vérselas con la casa. La primera víctima será el propio padre de la niña: «No siempre —me corrige Juan Buñuel—, pues el pobre hombre, que se escaldó la mano metiéndola en el caldo, no había tenido la mínima idea lasciva. Pero sí, en el fondo se trata, creo (Juan Buñuel no asegura nada; su obra parte de un supuesto indemostrable), de la ambigüedad de las relaciones de los niños con los adultos, y de la fuerza del sexo infantil reprimido».

Esto, de forma difusa, y la magia, muy evidente, son los principales ingredientes de la pe-

lícula. Nada tiene que ver con el mundo de su padre (puesto que ya hablamos de él, y a pesar de que la comparación, en este caso, además de odiosa, sea fácil), lleno de símbolos inconscientes. «El es más ilógico. Porque mi película es muy lógica. Yo inventé una lógica, pero una vez inventada la desarrollé muy cartesianamente sobre esa lógica ilógica».

Nadie puede ni debe turbar las relaciones entre la niña y la casa; irán cayendo —heridos o muertos— los invitados, el sacerdote que se albergó con una docena de adolescentes del colegio, el periodista y los técnicos de televisión que habían ido a filmar el misterio...

«Siempre me gustó la



magia. Quizá la próxima película sea de comida o de política, pero ésta ha sido de magia. ¿Por qué?, porque me gusta. No creo nada, claro, pero me gusta».

Juan Buñuel no cree nada, pero...

«Pero se han dado miles de casos; en la televisión francesa pasaron, hace unos seis meses, un reportaje. Habían dejado un magnetofón toda la noche en una casa de esas. Se trataba de dos niñas alemanas, una de trece años y otra de catorce. Se oían ruidos: pim, pam, pum; las niñas decían: "tengo miedo", "no te muevas"; era fantástico; duró una semana. Es un caso clá-

sico de lo que los alemanes llaman "poltergeist", del fantasma que hace ruidos, y siempre hay una niña virgen en el castillo; se caen los muebles, piedras misteriosas rompen los cristales, etcétera. Yo tomé todo eso y exageré lo que pasaba. Siempre tiene un fondo sexual. Se dan muchos casos de esto...».

Excelente actuación de los actores, todos ellos de teatro, «porque un actor de teatro tiene la costumbre de estar solo ante el público, y concibe la obra en conjunto, mientras que un actor de cine la ve por trozos».

Todo esto nos da una película divertida, muy bien llevada, y que, por caer finalmente en el tópico, no desmerece

Guipúzcoa. Luego, el norteamericano Wellwarth, con sus conferencias y trabajos en torno a Ruibal, Martínez Ballesteros y José María Bellido. Finalmente, el estreno en el Goya de «Milagro en Londres», comedia sin pretensiones estrenada en fechas difíciles y convertida en uno de los grandes éxitos comerciales de la temporada madrileña. Esta era, en términos generales y para los que no conocen las versiones simplemente mecanográficas, la línea un tanto contradictoria seguida por José María Bellido hasta el estreno en el Arlequín madrileño de «Letras negras en los Andes». Y hablo de contradicción en la medida en que tanto «Fútbol» como las afirmaciones del profesor Wellwarth pudieran tomarse como preludio de empeños bastante más ambiciosos que la comedia del Goya.

Así las cosas, está clarísimo que el estreno de «Letras negras en los Andes» tenía diversos alicientes. De un lado, el positivo valor dramático de la obra y el seguro interés político del tema —nada menos que el secuestro de un diplomático por unos terroristas para exigir la libertad de prisioneros políticos y una cantidad en metálico—, y de otro, íntimamente ligado a lo anterior, la primera batalla de Bellido para dar una imagen autoral más en consonancia con los juicios de Wellwarth que la dada a través de su ya citada obra cómica.

Creo yo que los resultados no han sido buenos, aunque tal vez no deba juzgarse aún al autor en términos mínimamente decisivos, ya que el tema de su drama estaba lleno de inevitables escollos expresivos. En última instancia, quizá la única consecuencia incuestionable que se saca de la representación, es que al autor le traicionó el oportunismo, acuciado a tratar un tema —el caso de Huarte es bien cer-

cano— de tan presumible resonancia como difícil de abordar. Total: que el drama se ha llenado de torpezas, cuyo origen nunca se sabe exactamente si está en la falta de talento del autor o en la necesidad de dar una de cal y otra de arena. Así, por ejemplo, hay un drogado en la pequeña célula terrorista que se tiñe de molesta representatividad. Imposible que el público lo considere un caso clínico individual en vez de ver en él una calificación general de este tipo de activistas. Tampoco resulta fácil de aceptar la historia sentimental que Bellido superpone a la escueta operación del secuestro: los amores entre la hija del jefe de Policía y el jefe de la célula no hacen sino trivializar hasta lo indecible la situación fundamental. La ambigüedad del desenlace era también otro punto obligado. Los autores del secuestro consiguen salvarse y salvar a los 35 compañeros detenidos —respetando la vida del secuestrado—, aunque parece claro que de la operación saldrá la profunda desarticulación del movimiento revolucionario. ¿Y qué decir de esos párrafos finales de la hija del jefe de Policía, que refugia amargamente en la firma de manifiestos y en la «asistencia a colonos» (sic) sus frustradas ansias revolucionarias?

Demasiado ingenuo todo y, por tanto, demasiado falso. La situación era de las que exigían un tratamiento implacable, una concentración dramática sin concesiones. Nada de esto existe en «Letras negras en los Andes»; los personajes navegan faltos de una relación convincente, de un texto creíble. «El interés» del tema nos guía los ojos una y otra vez para justificar las arbitrarias piruetas de la anécdota.

Un error, en suma. Porque un tema como éste es de los que se abordan a pecho descubierto —el problema del talento es posterior— o

TEATRO

Letras negras en los Andes

Primero fue «Fútbol», un ya lejano Premio