

el autor de este planteamiento a enfocar los tres conflictos de tipo social, económico y político, que para él son claves, y que se están produciendo en Galicia cuando llega el mes de abril del 31. En primer lugar se vuelve sobre el tema de la contradicción entre capitalismo urbano y atraso rural; hay, por tanto, también una cultura centralista, la de las ciudades, enfrentada a una cultura galleguizante, la rural. El segundo problema es el que "expresa la contradicción fundamental del capitalismo", la lucha entre burguesía y proletariado, aunque éste sea poco numeroso debido a la escasa industrialización; los principales núcleos obreros son La Coruña, Vigo y Ferrol. El tercer conflicto que destaca Bozzo es el "que se da a nivel de clases dominantes, y que para nosotros tiene su manifestación en el problema creado entre Galicia y el Estado central".

Partiendo de esta introducción, en la que se muestran unos problemas reales y concretos, pasan a primer plano las fuerzas que intervienen en el período 1931-36, y que, por las condiciones creadas por el nuevo Régimen, por la postura, choques y influencias mantenidas por las mismas, van a desembocar y concretizarse en el Estatuto de Autonomía de 1932, cuyos contenidos, más bien moderados, pueden servirnos, hoy, en 1976, como importante precedente histórico y punto de partida. ■
MARIA ANTONIA G. QUESADA.

CINE

Un lento, metódico suicidio

Sobre una idea argumental de Rafael Azcona (cuyo nombre, sin

embargo, no aparece citado en los títulos de crédito de la película), Marco Ferreri realizó, en 1968, "Dillinger e morto", que ahora (1976) se estrena en España en régimen de salas especiales y en versión mutilada por la censura (faltando aquí una de las secuencias más famosas del film: aquella en la que Michel Piccoli acaricia lentamente el cuerpo desnudo de su mujer con una serpiente ortopédica. El principio de esta secuencia es lo único que los españoles podemos ver).

A pesar de ello —retraso y cortes—, "Dillinger e morto" sigue siendo una de las obras clave en la filmografía de Ferreri (claro antecedente de otra obra maestra suya, "La grande bouffe": ambas películas narran el escrupuloso ritual autodestructivo de unos personajes encerrados dramáticamente en un decorado aislante que resulta, sin embargo, abierto y "complejo" en lo que a su significación se refiere). Hombre solo en una sociedad en la que el consumo es la única norma de vida, fascinado por la muerte como único medio de liberación y atormentado al tiempo por un secreto y ambiguo sentimiento de culpa, el protagonista de "Dillinger e morto", burgués aburrido y solitario, es seguido por la mirada casi eptomológica de Ferreri a lo largo de una noche de su vida; en ella vivirá la emoción del acto gratuito, improvisado, intrascendente, con una atención y un interés desprovisto de lógica, fascinado por los objetos que le rodean —por esos mismos objetos que le han transformado en víctima y que él convertirá en medios de supervivencia—, frío ante los seres que le rodean, a los que, a su vez, ha convertido en objetos (la mujer y la criada). El ritual de una cena que se prepara se transformará lentamente en el ritual de la muerte en busca de una liberación que al final Ferreri plasmará con ironía; una liberación imposible, engañosa, que vivirá, sin embargo, con el mismo apasionamiento (o con la misma frialdad, en su caso es lo mismo) con que ha vivido la cárcel de su noche solitaria. La huida —hacia Haití, en un barco casual y casi legendario— tendrá, en manos de Ferreri, la humorada de una puesta de sol propia de anuncio publicitario.

Esa secuencia final será la



Michel Piccoli, en "Dillinger e morto", de Marco Ferreri.

única salida al exterior de toda la película, aunque ya la primera también se ha desarrollado en un decorado diferente, el medio laboral del personaje, donde se nos habla de la necesidad de unas caretas científicamente estudiadas para permitir la respiración en un ambiente irrespirable. "Dillinger e morto" es así una película capicúa, donde el nudo principal consiste en esa larga noche del protagonista concluida con un asesinato que es tanto una venganza como un suicidio frustrado.

Mucho se ha escrito sobre la "significación" del título de la película. La casualidad de un viejo recorte de prensa donde se habla de la muerte del famoso "gangster" permite a Ferreri la utilización del nombre de Dillinger; sin embargo, hay quienes han entendido que, junto a Dillinger, de lo que se quiere hablar es de la muerte de toda una forma de vida, de época histórica o hasta de un género cinematográfico. Es probable —¿por qué no?— que todo ello quede implícito en la película. Sin embargo, la búsqueda de intenciones ocultas o de simbolismos de envergadura misteriosa suele desorientar excesivamente a quien ve una película que, como ésta, resulta mucho más diáfana cuanto más simplemente se la contempla. Si "Dillinger e morto" es un film cerrado y difícil, no lo es tanto por sus intenciones secretas como por el desarrollo dramático de la película; el proceso del protagonista desde la opresión primera hasta la liberación por medio del revólver no viene expuesto por argumento alguno. Sólo la capacidad sugeridora de Michel Pic-

coli (que realiza un admirable trabajo interpretativo, que por sí sólo bastaría para acudir rápidamente a contemplar esta espléndida película) sirve como vehículo de comunicación inmediato con el espectador. Dispuestos a la sugerencia, la película elimina la dificultad que surgiría de una necesidad de intelectualización automática. El nombre de Dillinger es tan casual o gratuito como podrían resultar los gestos de Piccoli. La valoración del azar es un medio de supervivencia o de destrucción... El desprecio por una cultura y el atractivo que para Ferreri esa misma cultura tiene constituyen, creo, la necesidad de venganza, de muerte y de culpa de todo el cine de Ferreri, y que su personaje vive en "Dillinger e morto" como una enfermedad, como una pasión... ■ DIEGO GALAN.

El extraño camino de Fernán-Gómez

Una frase de la película utilizada como guía publicitaria —"En Andalucía somos mujeres a los once años... A los quince, la que no ha estado con uno es que es un marimacho o tonta. A las tontas siempre las hacen un niño"— sirvió para que "La querida", la última película de Fernando Fernán-Gómez, realizada al mejor servicio de la cantante Rocío Jurado, fuera secuestrada en Córdoba. El caso —insólito— de una película que ha pasado todos los trámites de censura (dejando en ellos considerable parte de su contenido) y que pueda luego desaparecer por decisiones marginales a esa censura, convierten a "La querida" en un suceso de extrema importancia como significativo de las libertades posibles en el cine español. Ello, independientemente de la calidad de la película, que, a mi juicio, por otra parte, es escasa...

"La querida" quiere ser como una especie de crónica social sobre las miserias que pueden envolver el "ascenso" en la vida artística de una mujer que se convierte desde el anonimato en una cantante famosa. La corrupción (que, lógicamente, en esta película, siguiendo la "mo-

da" del cine español, se entiende sólo como sexual) de los distintos medios en los que esta mujer debe tocar para alcanzar ese "status" es el hilo argumental de "La querida", que no deja, sin embargo, de ofrecer la posibilidad de personajes paralelos, igualmente destrozados en su vida por las condiciones "inhumanas" con que el medio ambiente "artístico" les trata. La "crónica" de la película viene forzada por un intento de "distanciamiento", en el que los diversos personajes de la acción relatan ante la cámara sus particulares puntos de vista sobre el "caso" de la cantante (desaparecida al principio de la película porque, como al final se averigua, ha decidido "volver a sus orígenes").

Fernando Fernán-Gómez va contando esta historia con una sabiduría profesional admirable, que no le permite, a pesar de todo, comprometerse mínimamente con dicha "historia". El resultado —tenga su origen en el guión o en el trabajo de dirección de Fernán-Gómez, o en las escasas posibilidades interpretativas puestas en juego aquí por Rocio Jurado— es un film ambiguo, frío y no exento de cierta ingenuidad; no se puede, a partir de un esquematismo elemental y, lógicamente, epidérmico, ofrecer "sutilezas", ni profundidades serias. El desarrollo dramático de esa "ascensión triunfal" es banal; no están entendidas las razones que ocasionan la "corrupción" ni las que de verdad determinan el carácter de esa cantante (víctima o verdugo, según reza otra gaceta publicitaria), por mucho que cuatro frases (una de las cuales dio origen al secuestro antes citado) precipiten explicaciones sociológicas. Es en el tratamiento estructural de la película donde se pierde la literatura con que se ha trabajado. O nos acercamos con más rigor a la realidad, o seguiremos haciendo estas películas, que corresponderían más a épocas "triumfales" del cine español que a nuestros días. Los paralelismos de "La querida" con "El último cuplé" no son escasos; en ambas películas se trataba primordialmente de promocionar a una cantante, y eso, a estas alturas, interesa ya muy poco.

Cuando Fernán-Gómez no se apasiona por lo que hace, no

consigue nada que interese. Lo que más importa de "La querida" es el "affaire" cordobés, contra el que, lógicamente, nos encontramos; una cosa —y suficientemente excesiva— es que exista esta censura que nos limita continuamente, y otra, aún más atroz, es que puedan erigirse en censores eventuales otras autoridades de sensibilidades fácilmente escandalizables. ■
DIEGO GALAN.

Conversaciones Cinematográficas Luso-Españolas

Sobre una idea de Muñoz Suay, Henrique Alves Costa —crítico portugués conocido en España a raíz de las Conversaciones de Salamanca— se decidió a organizar unas Primeras Conversaciones Cinematográficas Luso-Españolas, que han tenido lugar en Oporto entre el 15 y el 18 de abril.

El hecho de que por parte española se desconociera prácticamente en qué consistían estas jornadas y el indudable voluntarismo en su organización, hicieron que la representación del Estado español fuera mínima; no así por parte portuguesa, que contó, entre otros, con Rogelio Veitil, Ernesto de Sousa, A. Pedro Vasconcelos, Manuel de Oliveira, Alberto Seixas Santos, Luis Machado, Eduardo Geadá, etcétera.

En la primera jornada un grupo de españoles amenazó con retirarse si las Conversaciones tenían cualquier carácter oficial, pues no se consideraban ni democráticas ni representativas a las instituciones españolas, y si no se enviaba urgentemente un telegrama de protesta por la detención de Bardem. Se redactó uno dirigido a los ministros de la Gobernación e Información, en el que se hacía constar "unánimemente nuestra protesta por la detención arbitraria de J. A. Bardem, con el que nos identificamos en su lucha por la democracia, exigiendo su libertad inmediata, así como la de todos los detenidos por razones políticas".

Las Conversaciones se plan-

tearon como una primera toma de contacto y el trabajo se desarrolló en forma de mesas redondas. Después de cada charla se proyectaron películas portuguesas realizadas después del 25 de abril de 1974, entre las que destacan "Dios, Patria, Autoridad" —imposible de ver en España por el momento—, de Ruiz de Simoés, y "Os Demonios de Acacer-Kibir", de Fonseca Costa, que se presenta a la Quincena de Realizadores de Cannes.

Los portugueses plantearon la falta de una infraestructura industrial debido a lo reducido de su mercado (600 salas frente a las más de 6.000 españolas) y la necesidad de explotación comercial de sus películas en toda la Península. Los españoles incidieron en la falta de libertad y la necesidad de ir a la ruptura democrática para poderse plantear cualquier tipo de colaboración efectiva con la cinematografía lusitana.

Al finalizar las Conversaciones se creó un Secretariado, con sede en Oporto, Lisboa, Madrid y Barcelona, que tendrá carácter provisional hasta que sus miembros no sean confirmados democráticamente, y se dio un comunicado en el que se afirma "que la relación entre los trabajadores de ambas cinematografías debe contribuir a la lucha que los pueblos de los dos Estados desarrollan por la consecución de la libertad necesaria para la realización efectiva de sus comunes objetivos profesionales y artísticos", así como "la necesidad de un intercambio permanente de información que rompa la incomunicación mutua que, por razones gubernamentales, nos ha sido impuesta". En el último punto se pide amnistía y libertades democráticas para los pueblos del Estado español. ■ G.

Niños donde había pájaros

En sus trabajos para televisión dentro del género "fantástico", Narciso Ibáñez Serrador demostró suficientemente dos cosas: un dominio técnico, que

hacia que sus programas aparacieran como algo pensado y cuidado dentro de la desmañada producción de TVE, y una notable capacidad para absorber y "domesticar" temas o situaciones de los grandes autores del terror o la ciencia-ficción. Ibáñez Serrador era así el traductor para andar por casa de una determinada literatura, el hombre que sabía cómo dar "masticadas" a una audiencia masiva las historias que otros habían creado o sugerido antes que él.

Su camino dentro del cine ha seguido hasta ahora idéntica línea. Si "La residencia" —primer largometraje— no era otra cosa que una acumulación de los "leit motiv" y los tópicos del "terror victoriano", llevados a una exacerbación efectista, "¿Quién puede matar a un niño?" se nos muestra como una repetición del tema central de "Los pájaros", de Hitchcock, donde los animales han sido sustituidos por críos. La idea de la revuelta vengativa de un determinado grupo maltratado por la sociedad, y que hasta ese momento se había caracterizado por su indefensión, es igual en ambos casos, lo mismo que el carácter protagonista de una pareja que se halla aislada ante la agresión y que adquiere ante el espectador el papel de representante del "ser humano normal", con lo que su angustia queda asumida —a través de un conocido proceso de identificación— por el público de la sala.

Partiendo de este doble principio como motor de la situación y empleando toda una serie de recursos genéricos que Ibáñez Serrador indudablemente conoce, la anécdota narrativa ya funciona por sí sola. Es un cine de "la intriga por la intriga", sin ningún tipo de profundización psicológica o parabólica (que si existía en Hitchcock, por ejemplo), el que aquí se nos propone. Porque el intento de Ibáñez Serrador de motivar la venganza infantil en las masacres que los niños han sufrido en los últimos treinta años —aunque, por supuesto, fuera de España (campos de concentración nazis, India, Corea, Vietnam, Biafra...), por más que se hable en un momento de nuestra guerra civil y de que "puede haber otra" (?)—, no pasa de ser un pretexto fácilmente humanista. Y citar como otra de las causas al aborto es mucho más que eso: