

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:



"¿Quién puede matar a un niño?", de Narciso Ibáñez Serrador (1976).

es caer en la demagogia derechista...

Por supuesto que los niños tienen motivos para rebelarse violentamente contra los hombres, pero creo que es la represión cotidiana que una educación burguesa les hace sufrir cotidianamente donde había que buscarlos. O en el grado de subdesarrollo material, cultural y cívico que una estructuración económica capitalista les hace vivir en tantas zonas del mundo y de nuestro propio país. No hacía falta recurrir al argumento abstractizante o de las guerras o al reaccionario del aborto para justificar un tema que podría haberlo sido de manera mucho más directa y real.

Es sólo un índice más de los caminos por los que discurre "¿Quién puede matar a un niño?". Caminos de efectismo, trazados para impresionar a unos espectadores que están deseando serlo, que se asustan ante unas imágenes insólitas—donde Ibáñez Serrador juega con un ambiente antitópico en el cine de "suspense": en vez de oscuridad, noche o tormentas, sol radiante, mar azul y casas encaladas—, unos trucos de sonido o la facilona música de Waldo de los Ríos, en vez de asustarse ante tantas cosas como está sucediendo a su lado... Seguramente "¿Quién puede matar a un niño?" dará todavía más dinero que "La residencia". Es la recompensa a una dignidad técnica y un halago al público que Ibáñez Serrador parece

tener como norte de su actividad profesional. ■ FERNANDO LARA.



El Lope de Vega, una parábola política

Como es sabido, el incendio del Español—acogido, dicho sea de paso, con una inquietante indiferencia y no subsanado todavía— interrumpió los ensayos de "7.000 gallinas y un camello", la obra de Jesús Campos que obtuvo el Premio Lope de Vega. Estrenada al fin en el teatro Princesa, de Valencia, y presentada luego en Zaragoza, le ha llegado el momento de comparecer ante el público madrileño, cambiado el chamuscado Español por el María Guerrero, prácticamente el único teatro nacional con que en estos momentos cuenta la capital.

Campos pertenece a esa lista

de autores españoles que han escrito obra tras obra sin que los premios obtenidos ni la atención de los especialistas les abrieran el previsible camino hacia los escenarios "Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo, tú" se estrenó porque el propio Campos fue, además de director, actor y escenógrafo, parte sustancial de la empresa. Su segundo estreno profesional—atrásado por una serie de circunstancias, entre las que el incendio del Español sólo fue el aparato colofón— se ha derivado de una exigencia finalmente ineludible: el compromiso establecido en las bases del Lope de Vega entre la Administración y la obra premiada.

Datos todos ellos que conviene tener en cuenta a la hora de contemplar la situación del teatro español y las dificultades de sus más críticos dramaturgos.

Pero, ¿por qué considerar a Jesús Campos un dramaturgo crítico? ¿Qué elementos de su pensamiento justificarían esta calificación? Y, tratándose de un autor teatral, ¿cómo se traduce esa actitud crítica en el plano de la forma dramática? ¿Qué visión—en suma— de la sociedad española es la que Jesús Campos nos propone y a través de qué signos escénicos?

Pienso yo que, muy en primer término, "7.000 gallinas y un camello" es un drama sobre la alienación de la sociedad española. El aquí y el ahora son incuestionables. Y no deja de ser asombroso—aunque, a la vez, para los más avisados, sea un lugar común— que Jesús Campos haya escrito una parábola de la moderna Historia de España tomando por base una pequeña anécdota repleta de elementos autobiográficos. Campos es almeriense, y en Almería tuvo una granja, sin duda semejante a la que aparece en el escenario; el hecho de que algunos personajes y situaciones del drama procedan de la ficción, no enturbia la relación sustancial que existe entre el autor y la atmósfera de su obra. Entre el dramaturgo y la agonía de su personaje protagonista. Los términos igualmente agónicos del dilema están representados por esos millares de gallinas y por el utópico camello. Las primeras nos remiten a un mundo productivo,

dominado por la rutina utilitaria. La gallina es símbolo de animal sometido, rentable, gregario y devorado. Condición que en la parábola de Campos se hace extensiva a los granjeros, y aun a los mismos espectadores, sumidos todos en un cuadro social de valores gallináceos, que es tanto como decir con la voluntad de venderse a cambio de tener asegurados unos puñados de maíz. Paralelamente, frente a esta realidad inmóvil surge la imagen del camello como símbolo de la salvación quimérica, del sueño que no conduce a ninguna parte. Acaba de rodarse "Lawrence de Arabia" en los desiertos de Almería, y los camellos pueden comprarse a buen precio. Con lo que venimos a conquistar el otro símbolo de la estéril disyuntiva. El camello, animal inútil en la granja, beneficiado además por la aureola cinematográfica, procedente de un lejano lugar, asumirá en la imaginación del protagonista el "cambio de vida", la "ruptura" con la realidad anterior, completándose así la destrucción del personaje y del mundo social que representa. Porque, en definitiva, las gallinas y los camellos se engendran entre sí como respuestas antagónicas de un mismo e invariable sistema.

El autor sabe muy bien—y así lo dicen los personajes— que sólo cambiando la realidad de la granja por una nueva realidad será posible salir del atolladero utilitario. Que si el protagonista es un hombre a la deriva, cuya rebeldía se traduce en actos finalmente estúpidos, es porque opone el sueño del camello—que sólo puede ser un sueño destructor y autocomplaciente— a la realidad de los valores gallináceos, sin alcanzar jamás a comprometerse en las transformaciones fecundas. Su revolución, en fin, resume los peores idealismos y nos conduce de nuevo al conflicto entre la sociedad (las gallinas) y el individuo (el camello), sin interrogarse por sus causas históricas y económicas.

En un tercer plano, el autor no deja de advertir que buena parte de la historia del refinamiento y aun del arte es apenas la historia de quienes, siendo poderosos, lograron crear con