

también válidas), el verdadero objetivo de "Camada negra" se configura como un análisis de la interiorización del fascismo. Interiorización que se produce en el personaje adolescente de Tatín mediante el cumplimiento de las tres promesas que le harán acceder a la categoría de "héroe" y digno de ingresar así en el grupo de guerrilleros derechistas cuyas acciones se le ofrecen como paradigma y modelo. A la manera de los míticos príncipes de los cuentos infantiles —paralelismos que gusta de hacer siempre Gutiérrez Aragón en sus guiones o películas—, Tatín va realizando las tres condiciones que le son impuestas por una superestructura ideológica: venganza (contra la librería que ha denunciado al grupo), secreto (protegiendo a su hermano José de sus compañeros) y sacrificio (en el desenlace de sus relaciones con Rosa). Una vez llevadas a término las promesas y tras el juramento de su fidelidad, Tatín ya es un fascista.

Y será esta manipulación de los sentimientos de un adoles-

temente interpretado por Angela Molina, prototipo de un subproletariado madrileño víctima del desarraigo más total. Entre ambos polos, Tatín (al que José Luis Alonso presta una efigie adecuada) se va "haciendo hombre", va adquiriendo una entidad concreta, que no es sino su sometimiento al fanatismo, la violencia y la destrucción. Constantes fascistas claramente dibujadas por Gutiérrez Aragón en unas imágenes —que desearíamos mejor fotografiadas— rememoradoras de hechos desgraciadamente reales o nacidas de una inventiva cinematográfica que complementa y delimita el empeño del film.

Con su enorme poder de choque y su dureza física y conceptual, con su valor parabólico que se concentra en ese viscoso y ya casi inútil "Instituto Nacional de Serología" donde vive la "gran familia" fascista al mando de una madre —que habría necesitado de una interpretación más potente de la que tiene— fanatizante y obsesa en sus principios, con su apartamiento



"Camada negra", de Manuel Gutiérrez Aragón.

cente, esta corrupción de una búsqueda de personalidad hasta convertirla en una determinada línea de conducta, lo que "Camada negra" observa con gran lucidez. Inevitablemente, el recuerdo de "Lacombe Lucien", de Louis Malle, viene a la memoria en el común acercamiento al proceso de formación de un fascista. Pero si el film del cineasta francés contenía una dosis de ambigüedad excesiva en ocasiones, "Camada negra" la elimina a través de los dos polos dialécticos en que Manuel Gutiérrez ha situado el "aprendizaje" de Tatín: el mundo de violencia, decrepitud e ignorancia formado por la "familia" de guerrilleros, y la relación erótica con el personaje tan excelen-

de lo que hubiese sido fácil y trillado en un tema como el que aborda, con su complejo sentido del humor, con su valentía al observar el trauma fascista, "Camada negra" marca una de esas raras ocasiones en que el cine español adquiere una resonancia colectiva; es decir, política y clarificadora. ■ FERNANDO LARA.

"Carrie"

La fantasía entendida como una fuente de liberación, de catarsis o de explicación de lo desconocido, y el melodrama como una posibilidad de aplicar aquella a la vida cotidiana, son los elementos básicos de "Carrie",



"Carrie", de Brian de Palma.

décimo largometraje de Brian de Palma y cuarto que se estrena en España (los anteriores fueron "Hermanas", "Obsesión" y "El fantasma del paraíso", este último, sin duda, el mejor de los aquí conocidos, donde Brian de Palma añadía a la fantasía y melodrama habituales una excelente dosis de humor).

Dicen algunos que De Palma es el sucesor de Hitchcock. Incluso interesantes críticos franceses, como Gerard Lenne, han hecho minuciosos estudios sobre la filmografía de ambos autores tratando de encontrar sus equivalencias. Trabajo erudito y literario que, en definitiva, no viene a aclarar los valores últimos expuestos por De Palma ni el acierto o desacierto de sus películas: valorar a este director por sus semejanzas con Hitchcock es considerar al "mag" del "suspense" como un valor absoluto. Ni Hitchcock ni nadie lo es. Y creo que "Carrie" viene a demostrarlo.

De nuevo, De Palma intenta jugar con el humor para una historia que no es tal. Aquí, la larga primera hora de proyección no es sino la preparación de una secuencia —"la" secuencia de la película— sin hacer intervenir (como en "El fantasma del paraíso") elementos nuevos. Dicha secuencia (esperada y supuesta durante su preparación) es la venganza de Carrie, la chica maltratada y humillada por sus compañeras, que tiene el extraño poder de mandar sobre los objetos. Los elementos nuevos necesarios vendrían a abrir la película a nuevas sugerencias dramáticas. Pero en la "Carrie" que se nos ofrece todo es lineal, previsible y diría que hasta casi conocido.

Cierto que, en lugar de una estructura dramática nueva, Brian de Palma ha jugado a realizar una película caótica, destemplada, donde lo que no

es original sea por lo menos enloquecido. La larga hora de preparación es voluntariamente desigual, inconexa y disparatada. Vista con humor cómplice, es fácil reconocer al Brian de Palma de "El fantasma del paraíso". Pero reconocerlo no es entender que "Carrie" está a su altura. El enloquecimiento aquí es un "tic", las referencias "mágicas" un chantaje para espectadores fáciles y el chiste final un juego desesperado por conseguir que al encenderse las luces la gente tenga un aire de satisfacción precipitado, que puede anularse, no obstante, si se recuerda la película en su totalidad. ■ D. G.

La primera película de Chumy-Chúmez

Desde siempre, y no sólo en nuestro país, los humoristas han sentido la tentación del cine. Parece que la utilización del dibujo o del "comic" les acaba llevando por lógica al empleo del lenguaje cinematográfico como medio en el que también expresarse. Y no, según pudiera creerse en principio, dentro de las técnicas de la animación, sino usando la "imagen real", con un argumento de ficción desarrollado por actores. A esa larga lista antes citada, se suma ahora Chumy-Chúmez, uno de los hombres más decisivos en la evolución del humor español contemporáneo y que ha estrenado en días pasados su primer largometraje: "Dios bendiga cada rincón de esta casa". Lo que no significa en su caso una total ausencia de práctica anterior, ya que Chumy había realizado previamente diversos cortometrajes "turísticos" y cola-

boró en el breve film que, sobre una serie de conocidos dibujos suyos, realizó Gabriel Blanco, "La Edad de la piedra".

Dentro de un tono que podríamos llamar de "comedia perversa", "Dios bendiga cada rincón de esta casa" posee dos referencias cinematográficas muy claras: inicialmente, "Rebeca", con el planteamiento de la hostilidad agresiva que una criada siente hacia la segunda mujer de su señor, a cuyo servicio ha dedicado toda su vida; después, "The servant", en la inversión de las relaciones de clase entre amo y criado (ama y criada, en este caso) que pasan a desempeñar el papel contrario al que tienen socialmente asignado. Todo ello, por supuesto, modificado aquí por una óptica donde el humor más o menos explícito se mezcla con la crítica a la moral y costum-



Chumy-Chúmez.

bres de nuestra típica burguesía.

Es en este doble punto de partida y en la estupenda interpretación de Lola Gaos en el personaje de la criada, donde "Dios bendiga cada rincón de esta casa" alcanza su valoración más positiva. Porque el desarrollo en sí de la idea inicial a lo largo de la película no es lo suficientemente rico y sugestivo como para mantener en pie el resultado global del film. La escasez de medios y de actores con que indudablemente ha tenido que jugar Chumy-Chúmez (con mención especial para el impagable galán que interpreta el papel de Jimmy), la dificultad que suponía el escenario casi único para toda la historia, y las diversas concesiones a la moda de la "comedia celtibéri-

ca" —con una Blanca Estrada que no está para esos troles—, van en contra del intento de "Dios bendiga cada rincón de esta casa". Película que, no obstante, deja algunos indicios de lo que Chumy puede aportar en futuras, y más logradas, obras. ■ F. L.

"La guerra de papá"

Antonio Mercero no ha sido un director con suerte. Su política de la ternura y la bonhomía ("Tronín Trotteras", "Los pajaritos"), de los conceptos católicos preconciliarios ("Manchas de sangre en un coche nuevo"), de las "denuncias sociales" ("La Gioconda está triste"), han sido superados por el tiempo antes, incluso, de que tuviera ocasión de ponerlos en imágenes. Mercero ha estado desplazado quizá por no seguir de cerca la velocidad de un público en ebullición. Sus tanteos han estado en el vacío.

Ahora, basándose en "El príncipe destronado", la novela de Delibes, ha realizado su mejor película, donde sus ternuras tienen un lugar y su bonhomía tiene la base de un carácter más recio como el de Delibes. Considerar que "La guerra de papá" es la mejor película de Mercero no es indicar que estemos ante una película excepcional ni muy importante; sólo constatar que, después de "La cabina", es este el título donde más coherentemente se combinan sus tendencias y donde, en definitiva, éstas adquieren un sentido general interesante. La vida interior de un niño, sus relaciones cotidianas encerrado en el piso de la familia, sus fantasías e ilusiones, forman un punto de acercamiento a la niñez, por lo menos a la niñez que Mercero ha entendido en sus películas anteriores: una niñez inocente, sin crueldades, sin violencias, con gracejo. La violencia está sólo —vagamamente— en sus alrededores.

Lo que mejor tiene la película de Mercero es el "tour de force" que significa el rodaje de toda una hora y media en el espacio de un piso familiar, la evolución de un tiempo concreto y las sugerencias que esta combinación permite. Un rodaje no sencillo y, desde luego, bien resuelto.

Película, pues, de las llamadas "amables", no irritante, en ocasiones graciosa, que orienta finalmente a un director bienintencionado y con conocimientos que no ha encontrado su lugar. ■ D. G.

DISCOS

El fructífero aislamiento de Paco Ibáñez

Paco Ibáñez, fiel a su manera de ser y de vivir, continúa fuera de España, con residencia en París, estudiando y trabajando sobre la poesía y la música de lengua española. El suyo no es ya un exilio forzado, pero sí mantenido. De ahí que recientemente haya entrado y salido del país, para resolver problemas que le atañen, rehuyendo toda publicidad sobre su persona e incluso sobre su obra. A Paco Ibáñez le molesta de verdad el acoso al que le someten los hombres de la prensa y procura sustraerse del alcance de éstos. Pero con él se puede dialogar —y escuchar sus más recientes creaciones— en plan de amigo, ya sea de toda la vida ya sea reciente. Y después que cada cual se gane su pan con su trabajo.

Es por estos motivos, por ese buscado aislamiento y anonimato, que la aparición de su obra más reciente ha pasado prácticamente inadvertida al gran público y a parte de sus seguidores. El producto discográfico (1) está entre nosotros desde hace meses, pero muchos todavía no lo saben. Es, muy posiblemente, el comienzo de una nueva etapa en la producción del músico. O al menos una especie de paréntesis dentro de la continuidad. Paco Ibáñez ha prescindido de sus poetas habitua-

(1) Paco Ibáñez interpreta a Pablo Neruda. Cuarteto Cedrón interpreta a Raúl González Tuñón. Barcelona, Ariola-Pauta 28294-1, 1977.

les, españoles de ayer y de hoy, para centrarse únicamente en la obra del universal chileno Pablo Neruda. Y no ha seleccionado "poesía social", sino poemas amorosos, intimistas, cargados de confidencias pronunciadas como susurros al oído del que escucha. Y, como último carácter diferenciador con su anterior producción, sólo ha llenado una cara del disco, cuyo restante surco ocupa el buen hacer y cantar del cuarteto Cedrón interpretando al poeta argentino —compañero y amigo de Neruda— Raúl González Tuñón. Es más, de los seis temas interpretados por Paco Ibáñez en su surco el último de ellos ya supone una colaboración materializada con el mencionado cuarteto, que le acompaña musicalmente en los cinco temas anteriores.

Si bien este último producto de Paco Ibáñez "rompe" un poco con lo que había hecho antes, existe una continuidad —una superación, en realidad, fruto del trabajo nunca abandonado— en el estilo interpretativo vocal de los seis poemas, algo fragmentado, de Pablo Neruda. La perfecta vocalización, el control del timbre y del tono de la voz y, en conjunto, la expresividad oral del músico están a la altura de siempre en él. Y resulta casi imposible decir que está mejor que otras veces, porque esto equivaldría a restarle méritos a sus anteriores registros, cuya calidad está sobradamente fuera de cualquier duda o matización.

En su exilio parisino, o en sus correrías ambulantes por cualesquiera tierras del mundo, Paco Ibáñez sigue trabajando sin desmayo, dando de sí frutos impecables de inequívoco valor artístico. Es con ese trabajo sin publicidad sobre su persona como realmente ha podido seguir esa línea de madurez musical iniciada hace ya bastantes años. ■ PABLO MORATA.

