

# Siglo veintiuno de España editores s.a

Historia universal siglo XX Sociología de la Estructura siglo XXI Literatura teoría y crítica Lingüística antropología sociología política economía psicología crítica Educación biología ciencia y técnica Criminología y seguridad ciudadana crítica Teoría cine teatro Lengua latín Lengua castellana Bibliografía filología



novedades

AGUSTIN GARCIA CALVO

## Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la sociedad

JOAQUIN LEGUINA

## Fundamentos de demografía

JEAN PIAGET

## Biología y conocimiento (2.ª ed.)

HISTORIA UNIVERSAL  
SIGLO XX

## Vol. 20. El Imperio japonés

DE INMINENTE APARICION:

KARL MARX

## El Capital. Libro I. Capítulo VI (inédito).

MICHAEL LOWY

## La teoría de la revolución en el joven Marx

HENRI LEFEBVRE

## Manifiesto diferencialista

EMILIO RUBÍN, 7  
MADRID - 33 ESPAÑA

Teléfono 201 96 79

# ARTE • LETRAS • ESPE

escénico y de la dirección de actores. Es sólo cuestión de trabajo, de rigor en el planteamiento previo al rodaje y de una práctica lo más amplia posible. Porque, con sinceridad, creo que en Diego Galán hay un futuro buen director de cine. ■ FERNANDO LARA.

## El disparate es de ellos

Cuando Summers se planteó su película «Adiós, cigüeña, adiós», se enfrentaba —al margen de su mayor o menor talento para ello— ante una película imposible. La mentalidad de nuestra censura cinematográfica no podía concebir que una pareja de adolescentes superara con su conducta la versión oficial que de ellos se tiene, y mucho menos que al final de su aventura no existiese el menor conato de arrepentimiento, sino que, muy al contrario, se sintieran satisfechos con su éxito. La única posibilidad de narrar una relación sexual que se produjera fuera de los cauces matrimoniales está en el film de Pedro Masó, «Experiencia prematrimonial», porque en esa película el fracaso corona el experimento. Al no ser ésta la perspectiva deseada por Summers, su esfuerzo quedaba a medio camino, y donde no podía llegar el rigor o la autenticidad, Summers introducía el ingenio (propio y espléndido de este realizador). Los niños de su película suplián con chistes o situaciones desmadradas —dentro de una mentalidad cercana a la del retraso mental— lo que en la vida real hubieran resuelto de otra manera.

El éxito clamoroso de «Adiós, cigüeña, adiós» animó a los productores a una segunda parte. Y de nuevo ha surgido el problema. ¿Cómo reflejar en la pantalla un he-

cho que puede suceder lógicamente entre nosotros si la censura impertérrita insiste en considerar a los niños de este país como seres puros, ignorantes e ingenuos? Ninguna postura adulta podrán tomar, ningún enfrentamiento drástico con sus padres podrá tener lugar, ninguna situación que desdiga que los niños seguirán siendo niños mientras no se disponga todo lo contrario... Y todo esto es lógico; si el espectador de nuestro país es tratado de una manera infantil, ¿cómo van a ser los niños en el cine otra cosa que infinitamente más bobos que sus mayores?

«El niño es nuestro» es una película aún más imposible que su antecesora. Y esto es algo que se nota. Aunque Summers no haya sido nunca el realizador español más riguroso ni profundo, sino más bien un humorista cinematográfico plétórico de ingenio e imaginación, cabe pensar que, dentro de sus conocidas limitaciones (que, de cualquier manera, forman una poética nada desdeñable), hubiera podido realizar un film más interesante si los condicionamientos habituales entre nosotros hubieran desaparecido.

Prescindiendo de cualquier consideración al margen, «El niño es nuestro» es un film absurdo, abracadabrante, en el sentido de que, dentro de su narrativa naturalista, nada de lo que en él ocurre es verosímil. La ausencia de una temática real ha convertido la película en simple ausencia de temática. Y la eterna situación de un grupo de niños alrededor de un recién nacido se hace insostenible. Summers intenta llenar los enormes vacíos de su película con el delirante asalto a una incluso (secuencias donde se encuentran los mejores momentos, ya que, una vez aclarado que nada de lo que se narra es posible, el disparate a rienda suelta es lo más eficaz). Pero lo diverti-

do de su cuento no elimina el hecho de que Summers ha sido, a pesar de todo, poco exigente consigo mismo. El director de «Juguetes rotos» tiene cosas más interesantes que contarlos. Y puede y debe hacerlo mejor. ■ DIEGO GALAN.

## Doctor Chabrol

En la amplia obra de Claude Chabrol (24 títulos hasta el momento) no es difícil advertir la existencia de etapas bien diferenciadas, de capítulos que comienzan con una ruptura violenta con el momento anterior y que acaban solidificándose hasta que de nuevo es necesario encontrar un nuevo ingrediente que lo transforme. Si bien las constantes chabrolianas permanecen (su análisis casi entomológico de la burguesía francesa a partir de contradicciones individuales, de conflictos morales en los que se debaten los principios sociales aceptados junto a reacciones personales que los contradicen), el esquema narrativo determina esas etapas en su filmografía. De la comedia de costumbres al film de acción, pasando por un hitcockiano cine en busca del sentido de la culpa (por trazar ahora rápidamente algunas definiciones de estos momentos), Chabrol, que se pasea igualmente tanto por un caligrafismo lingüístico como por un clasicismo austero, necesita delimitar bien esas etapas, quizá como terapéutica contra el encasillamiento, rebuscando en su poética nuevos elementos que le ayuden a alcanzar una definición total del hombre contemporáneo que él ve.

Ahora, «Doctor Popaul» (titulada en España, posiblemente por asegurar su comercialidad, «Doctor Casanova», o para diferenciar esta versión mutilada que se nos ofrece con la mucho más larga original)

quiere ser básicamente una película de humor. Al último cine de Chabrol, exacto, metódico, frío y sobrio, se antepone ahora esta película, que aunque no descubra por primera vez el humor en el cine chabroliano (nunca Chabrol ha dejado de tener humor incisivo y cruel), sí lo hace de manera que supone una ruptura notable con sus últimas películas.

El esquema argumental sigue siendo el mismo. Descubrimiento de las hipócritas y perversas relaciones de unos elementos de la burguesía francesa provinciana, a partir de un asesinato o algo similar. Lo que «Doctor Popaul» aporta igualmente de nuevo es la dependencia total a un actor. Antes que nada, la última película del director de «El carnicero» es un «número» de Jean-Paul Belmondo, hasta el punto de que la personalidad del actor es el fundamento expresivo de la película. Y radica aquí su virtud y su defecto. La supeditación al lucimiento personal de Belmondo aleja la película por caminos en ocasiones inútiles, y es necesario un fuerte tirón de riendas en el último momento para colocar el carro en los caminos inevitables y lógicos del director. El vodevil tiene sus trampas. Y aunque finalmente Chabrol sea Chabrol, «Doctor Casanova» no deja de ser una especie de «curriculum vitae» de las posibilidades interpretativas de Belmondo. Como un muestrario de sus registros que paseara por las agencias de contratación un representante de actores.

Para regenerar la película de los excesos del actor, Chabrol necesita utilizar un viejo truco del género; lo que parecía, no era, y lo que era realmente, no se sabía. Y de nuevo está a punto de zozobrar el intento. La brillantez de la sorpresa elimina posibilidades de reflexión. Aun cuando todo lo planteado tenga el origen de