



Luis Buñuel, durante un ensayo con los actores de «Le charme discret de la bourgeoisie» (1972).

perado los conflictos más banales y se dedica —en una mezcla explosiva de cinismo y humor— a observar a distancia las estupideces de sus semejantes, con especial predilección hacia las estupideces de los más estúpidos de sus semejantes. No es, por otra parte, una mirada unipersonal. Sólo seis años más joven, el John Huston de «El juez de la horca» participa, por ejemplo, en buena medida de ella.

Todo «El discreto encanto de la burguesía» se centra en una estructura que podríamos llamar «de actos no concluidos», que convierte a la frustración en eje central del film. Almuerzos mil veces interrumpidos, actos sexuales que no llegan a tener lugar (o se producen tras una insólita transgresión de las formalidades establecidas), conversaciones que nunca finalizan, relaciones que apenas se apuntan, cuanto nos muestran las imágenes lleva en sí mismo la imposibilidad de ser plenamente. «Im-

posibilidad de ser» que, al margen de su entidad como cuestión filosófica, resume a la perfección el punto donde desemboca una concepción existencial que lucha sobre todo por negar, o al menos ocultar, la realidad. El sueño, la pesadilla, el onirismo incontrolable, se convierte así en la válvula de escape que esa negativa necesita irremediablemente. Colectores de tantos actos fallidos cotidianos, de tantas mentiras organizadas, de tantas hipocresías sistemáticas, de tantos temores irreprimibles, los sueños constituyen para los burgueses de la película el único nivel de realidad ante el que se encuentran desarmados, impotentes, incapaces de dominar. Un surrealista nato como Buñuel tenía que aprovechar al máximo este punto flaco. Y no decepciona en la simbiosis natural que de lo onírico y lo real ofrece al espectador, suministrando pesadilla tras pesadilla a unos seres que se complacen en vivir en medio del artificio.

Porque quien se obstina en negar la realidad sólo puede hallar la muerte, lugar exacto donde únicamente esa negativa deja de ser contradictoria.

Que el tema de la muerte constituya clave esencial para un film tan divertido como «Le charme discret...» puede resultar paradójico y sorprendente. Pero sólo para aquellos que lo ignoren todo de Buñuel, que desconozcan absolutamente las veintinueve películas que preceden a la que ahora comentamos. Especie de «Angel exterminador» contado a la manera de «La voie lactée» y con incrustaciones de «Belle de jour», pienso que el más reciente producto buñueliano es también el más asequible para un público mayoritario, aquél que puede lograr un máximo nivel comunicativo. De lo que no estoy tan seguro, sin embargo, es de que la carga crítica del film, su capacidad corrosiva, no quede diluida en buena parte para el espectador entre momento y momen-

to divertido o, más bien, dado el tono de sencillez humorística con que la acción nos viene narrada. Humorismo de la mejor ley, no es esta la cuestión, que se aprovecha del libre desparpajo con que trazaron el guión y los diálogos el propio Buñuel y Jean-Claude Carrière, y del trabajo de un grupo de actores «típicamente franceses» (ideales para este empeño) al que Fernando Rey se ha integrado sin aparente esfuerzo. Las dificultades que entraña la expresión de unas situaciones esencialmente repetitivas —cómo planificar tantas veces la acción de unos mismos señores en una misma mesa sin caer en la monotonía?— han quedado salvadas por Buñuel con una maestría que oculta la complejidad de la realización, muy distinta a las habituales en él, variación estilística que parece muy sorprendente en un cineasta de su edad.

Imposible dejar de mencionar, por último, las dos mutilaciones y el añadido en el afiche de propaganda que ha sufrido en España «Le charme discret...». Especialmente grave uno de los cortes, que, al suprimir la forma en que muere el jardinero, modifica de arriba abajo no tan sólo la textura de un personaje, sino su propia razón de ser dentro de la película, su significado global. Digamos que los funcionarios no han tenido ese «discreto encanto», ese «dominio de la apariencia» (1) que caracteriza a los burgueses de pro (2). ■
FERNANDO LARA.

(1) Resumido a la perfección en el doble encuentro del matrimonio Sénéchal con el obispo.

(2) Sobre «Le charme discret de la bourgeoisie», puede consultarse en TRIUNFO, número 510, reportaje sobre la filmación, por Diego Galán (breve juicio crítico del film en número 549, pág. 25), y número 522, entrevista con Buñuel, por Yvonne Baby, y síntesis de las críticas parisinas, por Ramón Luis Chao.

Llegar a ser uno mismo

Conjuntamente con «Le charme discret de la bourgeoisie» se proyecta, en el madrileño cine Alexandra, el cortometraje de Diego Galán, «El mundo dentro de tres días», ya exhibido en Barcelona y otras capitales hace unas semanas. Se trata del segundo corto de Galán, realizado el pasado año y que puede verse cuando aún permanece inédito para el público su antecesor, «Apunte sobre Ana», extrañamente retenido por la casa distribuidora. Por ello, al espectador no le es posible apreciar el avance que —en el dominio de la puesta en escena— distancia a uno de otro. Avance que se concreta en una mejor y más cuidada elaboración del material expresivo, algo importante en cuanto que el corto, al margen de su propia entidad, sirve como aprendizaje, como entrenamiento de las facultades narrativas de su autor.

Si «Apunte sobre Ana» partía de un acercamiento casi neorrealista a la experiencia de un personaje (el domingo de una muchacha de servicio), aunque lo suficientemente distanciada como para no serlo plenamente, Galán se ha servido para «El mundo dentro de tres días» de

una estructura cerrada con alcance parabólico. Partiendo de la anécdota de la preparación de una chica ciega para su inminente operación y matrimonio, es todo un sistema de relaciones humanas basado en la «protección», en la infantilización del otro, en la «dictadura del cariño» en definitiva, el objetivo último al que se dirige el film. La imposibilidad de llegar a ser uno mismo mientras no se den unas condiciones objetivas de libertad, planea sobre las paredes de esta casa, en la que una última posibilidad de rebeldía se nos da como hipotético, aunque nada seguro, futuro de realización.

Esta dimensión parabólica de «El mundo dentro de tres días», significa simultáneamente su máximo atractivo y limitación. Una estructura como la que Galán utiliza necesita un guión perfecto, milimetrado, que permita controlar rigidamente el alcance interpretativo del film al mismo tiempo que se enriquece la anécdota tomada como punto de arranque. Si en la secuencia inicial y en los momentos en que la chica ciega queda a solas este doble nivel toma cuerpo, su relación con todos los demás personajes me parece mucho menos convincente, ello también quizá debido a un —todavía— no completo dominio del juego



«El mundo dentro de tres días», corto de Diego Galán (1972).

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 sicología crítica Filosofía crítica Arte teatro cine teatro latinoamericano Literatura latinoamericana



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 descubre 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