

Marcelin Defourneaux
**Inquisición
 y censura de libros
 en el siglo XVIII**

Jesús Castañón
**La crítica literaria
 en la prensa
 del siglo XVIII**

Friedrich Nietzsche
El libro del filósofo

Friedrich Nietzsche
Inventario

Georges Bataille
Sobre Nietzsche

Savater, Trías y otros
**En favor
 de Nietzsche**

SI LE INTERESAN LOS LIBROS
 DE TAURUS EDICIONES

dirijase a nuestro Departamento
 de Promoción
 (apartado 0.161), Madrid,
 para poder enviarle
 más detallada una información
 publicaciones.

Plaza del Marqués de Salamanca, 7 - Madrid-6
TAURUS

CINE

Los productos comerciales

La tradicional división del cine en los apartados de «comercial» y «minoritario» es, como todas las divisiones de este tipo, esquemática y generalmente falsa. Supongo que «El chulo», de Pedro Lazaga, sería, en sus planteamientos de producción, una película «comercial»; es decir, un producto lanzado a lo que se llama el «gran público», que resulte ameno, interesante, avanzado, que conecte, en definitiva, con algo que a ese gran público puede interesarle, y expuesto en un lenguaje diáfano y sin excesivas complicaciones. El resultado es, sin embargo, diferente a esta previsión. El gran público no acude o se desinteresa ante lo que ve, y como premio a la cantidad de disparates que en la pantalla aparecen, se rie de espriadamente. Lo que en la pantalla se le presenta no tiene relación alguna con la realidad de sus días y, naturalmente, no cabe más que la indiferencia o la carcajada; porque, además, «El chulo» es una de esas películas que acaban siendo ejemplares de lo que nunca debe hacerse. Ni ese guión puede escribirse, ni puede un actor en 1974 hacer las cosas que hace Javier Escrivá, ni puede un director como Lazaga estar tan marginado de lo que es el cine y el público de nuestro momento.

Algo de esto ocurre también con otra película que se presenta en España esta semana: «Cleopatra Jones», de

Jack Starret. Intentando continuar la tradición de los James Bond, Starret propone una agente secreta, de enorme ferocidad y belleza, que sea no sólo mujer, sino negra. Una historia de drogas, otra de corrupción policial y otra de lesbianismo, dan a la película el pretendido corte de producto moderno y avanzado. Y, como con Lazaga, se llega al disparate y a lo grotesco.

Es decir, este cine «comercial» español (el que se hace aquí y el que se ve aquí) es el cine intermedio, que no pertenece a las inquietudes de una supuesta minoría que avala «El espíritu de la colmena» o «Habla, mudita», ni tampoco al de la supuesta mayoría que aplaude «Lo verde empieza en los Pirineos». Es un cine intermedio, desconectado de la realidad y carente de talento para saber «sacar punta» a historias, en principio anodinas. Y aquí podría citarse el ejemplo de «Harry, dedos largos», de Bruce Geller, donde cierta habilidad narrativa ha transformado en digno lo que no era sino tontamente evasivo.

«Lo verde empieza en los Pirineos» y similares, son películas falseadoras de la realidad española, pero, de algún modo, dependientes de ella. Resulta curioso observar cómo el público que acepta la película lo hace no tanto por las moralejas patrióticas que se le imponen, sino por lo que cree una crítica de nuestro país. Cine discutible y falso, que responde a una mentalidad reinante entre los españoles, como «Ana y los lobos» responde a la opuesta. Nos encontramos con un panorama cinematográfico que divide claramente al público español en dos grupos terriblemente diferenciados. El cine es, como de costumbre, un reflejo de

otra realidad más amplia.

Sin que aquí se intente, brevemente, analizar las complejas motivaciones del éxito de algunas películas y sus significaciones sociales, sí creo que puede señalarse la inutilidad de un tipo de cine —«El chulo», como ejemplo máximo y reciente— que intenta hacernos creer lo que no vemos. Para hacer cine hoy día hay que constituirse en especulador del público, comerciante inmediato que desprecia cualquier perspectiva «artística», o bien en hombre de sólido pensamiento que trabaja por lograr una comunicación profunda con un público deseoso de activar su pasivismo. Ya no hay lugar para los puntos intermedios. Cada uno elegirá la fórmula que le parezca oportuna, pero no tenemos tiempo que perder en presenciar productos anodinos, mal hechos y estúpidos, cuando tantas películas reclaman su paso por la frontera y tantos directores españoles aguardan la aprobación de guiones inteligentes o brutalmente engañosos; pero esta es una batalla que el cine tiene derecho a sostener. El hecho de que las salas cinematográficas no dejen de estrenar películas no es un síntoma de fertilidad creativa. La mayor parte de esos títulos carecen del mínimo compromiso, de la mínima definición que los sitúe en una perspectiva de interés, y la indiferencia general con que son recibidos, sí es un síntoma de que al público español (engañado o lúcido, despierto o atontado) le interesan unas cosas más concretas y reales. Los que se empeñan en mantener esa política beatífica de las estadísticas no logran disimular que los españoles reclaman una programación cinematográfica más acorde con su presente. Acudan, si no, a

ver «El chulo» o «Cleopatra» y observen la actitud de los espectadores. ■ DIEGO GALAN.

La vejez y la muerte

Cineasta obsesionado por los temas de la vejez y la muerte, Pierre Granier-Deferre continúa en «El hijo» («Le fils», 1972) la reflexión sobre ellos emprendida en «El gato» y «La viuda Couderc». Su preocupación por los personajes solitarios que únicamente al morir hallan una ansiada serenidad se concreta, en este caso, en la figura de un «hombre de negocios» («gangster» o mafioso, realmente), que vuelve desde Nueva York a su Córcega natal para asistir a los últimos días de su madre. Tras diez años de separación de su tierra, es el reencuentro con un ambiente, con una geografía, con una realidad vivencial, lo que Granier-Deferre va a narrar en primer término. Pero al mismo tiempo de ese reencuentro con las cosas perdidas, contemplamos también una despedida, el adiós de un hombre que se desliza hacia la muerte y quiere llevarse consigo el recuerdo de los seres, los objetos y el paisaje que él amó algún día.

«Todas mis películas son un poco la historia de un suicidio, y esto era lo que yo quería desarrollar en «El hijo»: la historia de un hombre que llama a la muerte cuando, sin embargo, podría evitarla, la de alguien que ya está harto y que busca la serenidad en la muerte una vez que no ha encontrado la felicidad en la vida», ha expresado muy claramente Granier-Deferre. Nos enfrentamos, pues, a una narración crepuscular, rebosante de tristeza, plena de silencios y leves matizaciones, en que se nos hace llegar el sabor y el olor de las cosas como