

película: la lucha interna de la joven protagonista, que ve cambiar su biología de una forma que sólo entiende a medias y que, al tiempo, se siente enamorada de un sacerdote, y la postura de éste (síntesis de todo un sistema, claramente reflejado así por Summers), en peñado en disimular una realidad o en solucionarla con tópicos que en nada concetan con la problemática que se le ofrece. (En este sentido, no es difícil imaginar que el final de la película pudiera haber tenido en su versión primitiva un resultado distinto al que ahora vemos; de cualquier forma, queda suficientemente claro, incluso ahora, que éste primer fracaso de la protagonista será ya determinante en su vida futura).

¿Cómo reacciona el público, acostumbrado a ver en las pantallas nacionales una visión rosa y falsa de nuestra realidad? ¿Qué escriben los críticos moralistas, empujados en que la película encierre un mensaje constructivo, como si el cine no tuviera derecho a plasmar la realidad sin necesidad de ir más allá? ¿A qué nivel quedan ahora las películas que durante años nos han hablado de la «grandeza inherente» a la juventud, sin entender que esa juventud —que ese país, en definitiva— tiene otros problemas, y que éstos empiezan precisamente en su dificultad de manifestarse oficialmente tal como se es auténticamente? Son éstas las preguntas que ofrece «Ya soy mujer», y en sus respuestas está el auténtico valor de la película (valor que comienza por el del propio Summers al haber osado desenmascarar esa castradora censura de las costumbres).

No hay por qué decir que «Ya soy mujer» es una película buena o mala (como algunos pretenden), de acuerdo a ciertos cánones de calidad artística; su interés es primordialmente sociológico, al margen de que se trata también de una obra cuidada por Summers como

hacia tiempo no se le conocía. Ante una recepción adulta y normal de la película, quizá nuestro comentario crítico difiriera en algo; pero ante la repulsa de los medios antes señalados, no nos queda más que el aplauso y el respeto por un autor que, por encima de sus deficiencias, coge, como él mismo diría, el toro por los cuernos. ■ DIEGO GALAN.

**La trampa del fascismo**

«Lacombe Lucien» comienza con una irreproachable cita de Santayana: «Los que no recuerdan el pasado están condenados a revivirlo». Es toda una declaración de principios de Louis Malle respecto a la historia que nos va a narrar. Una historia que quiere ser resumen de un determinado clima moral, de una concreta circunstancia histórica, donde los últimos vagidos de la Ocupación alemana y del fascismo colaboracionista —estamos en junio de 1944— propician todo tipo de corrupciones y brutalidades. Y no otra cosa que el relato de una corrupción y el análisis de una vía hacia la brutalidad es lo que el cineasta francés propone al espectador. Encarnados ambos en la figura de Lucien Lacombe, hijo de granjeros, harto de ejercer funciones domésticas en un asilo de ancianos, que lleva consigo el rencor de una adolescencia insatisfactoria y el miedo ante una vida adulta frustrada, fantasmas de los que se evade mediante el empleo de una violencia que le lleva a gozar de la caza de pájaros o conejos. Lucien es, entonces, la presa ideal del fascismo, el tipo de persona que mejor y más fácilmente puede ser utilizado por una ideología y una «praxis» que basan precisamente su arraigo en conceptos como frustración, violencia, miedo, desarraigo... En manos de profesionales, Lacombe se convierte en perfecto instrumento del odio y la tortura. El no cree en nada, pero los que le rodean saben utilizarle, dando-



«Lacombe Lucien», de Louis Malle (1974).

le a cambio lo que este adolescente más anhelaba: una imagen de potencia, de dominio sobre los demás, de protagonista. Con un carnet de policía y una pistola, Lucien se siente entre los elegidos, entre los prominentes de una pequeña ciudad del Sudoeste francés, reflejo de tantas otras, donde impera el terror de la Gestapo cada vez más impotente en su lucha contra la Resistencia. A cambio de sus delaciones, de sus torturas, de su violencia, nuestro antihéroe recibe una sensación de poder. Es la trampa del fascismo.

Si hay un aspecto del film de Malle que me parezca acertado es, indudablemente, éste. Y donde creo cabe aplicar las palabras del realizador cuando define su película como una alegoría, en el sentido de la palabra que le diera Santo Tomás de Aquino: «Descripción precisa de una realidad que desemboca en otra realidad». Hemos de buscar la «precisión», pues, en la primera de las realidades tomadas, y el sentido global en la segunda, una vez que el espectador haya elaborado y actualizado los datos que, ya conducidos en un determinado sentido, le proporciona el cineasta. Curiosamente, dentro de su trabajo creativo, Malle procedió en sentido inverso: el germen de «Lacombe Lucien» se encuentra en el viaje que el realizador efectuó a Méjico, cuando tuvo ocasión de

conocer las actividades del grupo parapolicial «Los halcones», que, reclusas sus filas entre el «lumpen» de los barrios de chabolas cercanos a la capital, atacaban a los estudiantes que mantenían una postura reivindicativa de sus derechos políticos, llegando en varias ocasiones al asesinato. Al no poder hacer en Méjico su película, Malle pensó en una situación paralela dentro de Francia, encontrándola fácilmente en los «milicianos» que ayudaban a las fuerzas de la Gestapo y que —según el propio Malle— originaron la frase que escribe Jean Genet en su «Pompes Funèbres»: «He experimentado durante tres años la felicidad delicada de ver a Francia aterrizada por muchachos de dieciséis a veinte años...». El trabajo creativo del autor de «Le feu follet» va, pues, en orden a unas dimensiones presente-pasado-presente, en las que intenta hacer partícipe al espectador. Con éxito, desde esa perspectiva general de la realidad del fascismo.

Donde pienso que «Lacombe Lucien» resulta mucho menos satisfactoria es en el empleo de una ambigüedad que contradice esa «precisión» que antes citábamos, excelente en cuanto a datos ambientales, tratamiento de la época y visión de unas circunstancias; pero no tanto en lo que se refiere al sentido último de la película, a sus con-

clusiones, nacidas directamente del tratamiento aplicado a los personajes.

Así cabe preguntarse por qué Malle detiene su proceso de análisis del joven «miliciano», para introducirle en el mundo de la familia Horn con una insistencia que impide la formulación de otros nuevos datos. Seguramente, ello se produce a causa de esa búsqueda voluntaria de ambigüedad que venimos de aludir, según la cual ningún personaje del film corresponde a la imaginaria tradicional que de él se ha venido ofreciendo. Igual que en sus tentativas documentales anteriores a «Lacombe Lucien» —me refiero a «Humain trop humain» y «Place de la République», por desgracia no conocidas en España—, Malle se propuso no juzgar a sus personajes, sino simplemente mostrarlos para que fuese el público quien lo hiciera, así en este film busca mostrarse objetivo cara a cuantos seres humanos pone en pie. Pero, inevitablemente, una obra de ficción es distinta a otra de carácter documental, tanto desde el punto de vista de su artificio como de la recepción que ante ella efectúa el espectador. Lo que se agrava si esa obra de ficción aborda una problemática histórica reciente, una lucha muy caracterizada y donde los contornos si aparecían más nítidos de lo que Malle parece demostrar. No dudo que

en una serie de elementos psicológicos las repetidas visitas de Lucien a los Horn y su relación erótica con la hija, Françoise, no añadan trazos al personaje del muchacho; lo que pienso es que son «datos menores» respecto a toda la introducción de la película, al mundo que Malle muestra tan certeramente en todas sus primeras secuencias, con la transformación de Lacombe en agente de la Gestapo.

Junto al intento desmitificador que —respecto, sobre todo, a la sociedad francesa— existe indudablemente en el film, creo que a Malle le ha perjudicado su, no sé si consciente o inconsciente, deseo de escandalizar. Escándalo no fácil, por supuesto, sino a un nivel conceptual, ideológico, buscando «imágenes de choque» que atrajeran en su «irreverencia» al espectador. Desde la propia elección del personaje protagonista en un período dominado hasta ahora por el heroísmo de los resistentes, hasta el hecho de que un «gestapista» y una judía se relacionen eróticamente incluso en la propia vivienda de la familia perseguida, pasando por el dato de que la primera vez que hacen el amor sea precisamente en una de las habitaciones de tortura situada en el hotel empleado como cuartel general por los colaboracionistas, queda patente en Malle un desdoro de «epatar» —dentro de esos niveles citados— al espectador, que motivó en Francia una recepción enormemente polémica al film.

Y si tal ambigüedad se enfrenta con la propuesta general de que parte del film, en las secuencias finales (de las que, en España, falta la penúltima escena, igual que otro desnudo de Aurore Clément), se transforma en justificación del personaje de Lucien, con unos planos bucólicos que se remachan con el cartel de la imagen última, cuyo sentido parece el de señalar una injusticia, más que el de cerrar un corto ciclo vital. ■ FERNANDO LARA.