

un coro de vecinos asombrados para plantearse como la respuesta de Mannelic, aceptada por los demás como lógica, ante la agresión moral de que él y Marta son objeto. El cadáver solitario del cacique, tras la salida cómplice de los vecinos, presumiblemente dispuestos a no decir ni una sola palabra que comprometa a Mannelic, es la imagen con que da fin el espectáculo.

Estamos, pues, ante un trabajo, quizá aparentemente modesto, pero digno de atención. Sobre todo —y esto liga con lo que de-

clamos al principio— porque ha buscado reestablecer la vigencia de una de las obras clásicas del teatro catalán, potenciando sus contenidos reales, sin violentarla y, a la vez, sin falsos respetos arqueológicos. Un montaje, en fin, donde está la "Terra baixa" de siempre, con sus méritos y limitaciones naturalistas, con su esquema y su construcción melodramática —la obra se estrenó en el 97— y, a su vez, bajo la mirada renovadora y nada caprichosa de unos cuantos profesionales de nuestros días. ■ JOSE MONLEON.

cientes, por no decir nuevas. Y si al lector le gusta la recreación de la poesía popular y el sempiterno acompañamiento tónica-dominante (sol, do; sol, do; sol, do; chin-chin) sepa que Brassens estará en el Bobino hasta finales de enero.

"Sirius", en el Festival de Otoño

De pie ante un sintetizador con docenas de cables y potenciómetros, con la rosácea de la Sainte Chapelle de fondo, Stockhausen ofrece la imagen del sacerdote de una nueva religión cósmica, de indagador de sonidos abismales, de mago del mundo del futuro.

Así dirige su nueva obra "Sirius", dedicada "a todos los pioneros de la tierra y del espacio".

El romántico y electrónico compositor alemán parte del presupuesto que "para los habitantes de Sirius la música es la forma más elevada de todas las vibraciones; es la disciplina más elaborada y más perfecta. Cada composición está ligada a los ritmos de las constelaciones de las estaciones, a los momentos de cada día, a los elementos naturales y a los diversos estados de los seres".

Para transmitir esta música eligió la fórmula del cuarteto concertante en relieve: dos cantantes (el Norte y el Sur) dialogan con dos instrumentos, que representan al Este y el Oeste. A los cuatro puntos cardinales, Stockhausen superpone doce melodías, correspondientes a los signos del Zodíaco. Durante una hora se cruzan así una multitud de temas, de voces y de sonidos, que adquieren complejidades de gran belleza. A veces se advierten reminiscencias medievales, tanto en el vestuario como en el lenguaje. La obra tiene sus desigualdades —incluso, como todas las experiencias, sus debilidades—. Pero es indudable que Stockhausen sigue con sinceridad una evolución que hace

diez años era imprevisible. No se cierra en ningún estilo, sino que profundiza cada vez más sus propios descubrimientos, sus obsesiones y sus delirios.

Sartre, en las pantallas

Estábamos resignados a no esperar ninguna sorpresa del desolador panorama cinematográfico francés, y he aquí que la ligera "Cousin-cousine" está obteniendo grandes alabanzas en los EE. UU., y —más inaudita aún— la película "Sartre par lui memo" se ha convertido en un éxito taquillero, cuando lo más que se le vaticinaba era una honorable difusión en salas de ensayo y en las Universidades.

Las relaciones difíciles con su padre, la aparición de la "neurosis literaria", su paso al lado del surrealismo, del marxismo y del psicoanálisis, sus relaciones con Simone de Beauvoir (por qué no vivieron nunca juntos), su actitud durante la guerra y ante las luchas de los pueblos argelino y cubano, por qué rechazó el Nobel: Sartre cuenta todo esto durante tres horas, al lado de Simone de Beauvoir.

El resultado es un gran espectáculo. La presencia de Sartre, con su voz metálica y su humor multidireccional, en su despacho de asombroso desorden, es de por sí impresionante. Las imágenes de los hechos que comenta renuevan el interés, cuando se podía caer en la monotonía; el montaje es rápido y preciso. La película finaliza con la definición del papel del intelectual "solidario y crítico": para vencer la contradicción existente entre la universalidad de los conocimientos y la particularidad de la práctica, el intelectual debe ponerse al servicio de las masas.

La película de Alexandre Astruc retraza el largo camino de un burgués de La Rochelle hacia el maoísmo. ■ RAMON CHAO.



"Portero de noche" ("Portiere di notte", 1974), de Lilliana Cavani.

CINE

Los tres estratos de "Portero de noche"

El problema fundamental que plantea un juicio crítico de "Portero de noche" nace de la configuración del film en tres estratos diferentes y de valoración opuesta: la historia de una relación erótica sadomasoquista, la significación del escenario en que la primera fase de dicha relación se produce y el intento de crear una parábola generalizadora a partir de la anécdota narrada. Estratos que Lilliana Cavani busca amalgamar en el conjunto de su película, pero que precisan de un enfoque diferenciado por parte del espectador. Precisamente el mayor peligro de "Portiere di notte" es su juego a varias bandas, su mezcla de elementos dispares o contradictorios que no se hallan sometidos a la clarificación rigurosa que precisaban para huir del caos. Porque en la cineasta italiana existe una indudable tendencia a la polémica cultural o, más aún, al escándalo ideológico. Ello la conduce a difíciles ejercicios sobre el alambre, que ni siempre eran necesarios ni siempre terminan con la fortuna del equilibrista consumado.

En este sentido, "Portero de noche" (1974) es, evidentemente, todo lo contrario a un film

vulgar o inscribible en cualquier rutina. Lilliana Cavani ha apostado fuerte cara a una temática enormemente deslizante si no se cuenta con los triunfos seguros. Porque hacer que la pareja protagonista —él, torturador de las SS, ella, deportada por el nazismo— encuentren su mutua realización sexual en un campo de concentración dentro del que ocupan los lugares opuestos de verdugo y víctima, es una empresa tan arriesgada que casi nadie se atrevería a iniciarla. Pero, por si pareciera poco, la autora de "Galileo" lleva aún más lejos su iniciativa, haciendo que esos dos personajes se reencontren a los doce años de la derrota del nazismo y —en una Viena deshabitada entre cuyas paredes perviven los antiguos hitlerianos— vuelvan a amarse con la misma intensidad que en el campo de exterminio, vivan de nuevo una pasión que habían perdido. El cúmulo de interpretaciones que esta trama origina es inagotable, sobre todo porque la Cavani maneja con gran fluidez el recurso de la ambigüedad. Sin embargo, cuando tal ambigüedad se aplica a una problemática que incide en aspectos tan brutales como el nazismo, tan dolorosos como el exterminio de millones de seres humanos, o tan falsamente metafísicos como la dialéctica verdugo-víctima, deja de ser ambigüedad para transformarse en confusión y piedra de escándalo. Lo que aumenta cuando se desea ir todavía más lejos al poner en práctica ese tercer estrato que mencionábamos al comienzo: la dimensión parábólica a partir de los datos anecdóticos del film. Las declaraciones de Lilliana Ca-

NOVEDADES

Theodor W. Adorno

TERMINOLOGIA
FILOSOFICA, I

Quentin Bell

EL GRUPO DE
BLOOMSBURY

Juan Loveluck

NOVELISTAS
HISPANO-
AMERICANOS
DE HOYAntología, por
Angel GonzálezEL GRUPO
POETICO DE 1927

REEDICIONES

EL EXILIO
ESPAÑOL DE 1939I. LA
EMIGRACION
REPUBLICANA
DE 1939.

Vicente Lloréns

II. GUERRA
Y POLITICA

M. Tuñón

de Lara,

J. Marichal,

J. Giral,

J. Alfaya

y E. Fernández

TAURUS
ediciones

VELAZQUEZ, 76-4º

Madrid - Apartado 10.161

vani con motivo de su estreno (1) — particularmente tormentoso en París, como reflejaron sobre todo las páginas del suplemento de Artes y Espectáculos de "Le Monde" durante la primavera de 1974— agravaron lo inaceptable de dicha dimensión, al resumirla en frases tan desafortunadas como esta: "Portiere di notte" viene a decir que todos somos víctimas o asesinos y que voluntariamente jugamos un papel u otro...".

Si en vez de buscar lo detonante y propicio al "shock", intelectual o ético, la cineasta se hubiese limitado a profundizar en esa relación erótica que por sí misma tenía suficiente fuerza, situándola en un contexto donde la clarificación histórica no fuese tan imprescindible como en el utilizado, su película alcanzaría una valoración positiva. Con ello no estoy tratando de "inventarme" otro film distinto que el que en realidad es, sino de afirmar la validez de un aspecto concreto de "Portiere de noche": aquel que describe una pasión sado-masoquista con notable certeza, y con suficiente potencia en cuanto a una expresividad cinematográfica donde la dirección de actores —y el trabajo interpretativo con que Dirk Bogarde y Charlotte Rampling responden— es elemento fundamental. El camino hacia la destrucción mutua que contempla el film, su dureza sólo empañada por la inclusión de un torpe romanticismo en la secuencia final, la progresión dramática que va haciendo avanzar a la historia erótica, se sitúan a un nivel de calidad que la Cavani ya alcanzase en "Galileo" o, sobre todo, en la aún inédita entre nosotros "I cannibali".

Por todo ello, precisamente, los otros aspectos histórico-políticos de "Portiere de noche" quedan aún más en evidencia. En tal dirección, el serio cuestionamiento que provoca esta película remitiría al ya genérico en torno al cine "retro". Un cine

(1) Citemos, de paso, la increíble motivación que utilizó la censura italiana para prohibir en un primer momento "Portiere de noche": "Prohibido por obscenidad y la vulgaridad excesiva de las escenas que muestran relaciones sexuales, el film atenta contra las buenas costumbres y resulta doblemente pernicioso, porque, realizado por una mujer, muestra una escena inabordable donde se ve a la intérprete femenina tomar la iniciativa en las relaciones amorosas". (Los subrayados son nuestros.) Señalemos también que el film se exhibe aquí sin cortes, después de dos años y medio de prohibición.

que se sitúa en la Historia debe hacerlo, en nuestra opinión, para clarificarla ante el espectador de hoy. Lo contrario es aprovecharse de un tiempo y un espacio que se fijan en el inconsciente colectivo, a partir del que toda mistificación, toda manipulación, toda confusión escandalosa es tan fácil como deshonestas. Y de ello hay mucho, por desgracia, en "Portiere de noche". ■ FERNANDO LARA.

Una inexplicable
glorificación

Muy baja debía de estar en 1959 la sensibilidad cinematográfica —y muy alta la sensible emocional— para que una película como "La balada del soldado" fuese recibida con los honores de "obra maestra". Galardonada con el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes de dicho año "por su alto valor humano y su calidad excepcional", el film de Grigori Chujrai se erigió (con "Cuando vuelan las cigüeñas", de Kalatozov) en estandarte del mal llamado "cine soviético del deshielo", presentado por la crítica occidental más conservadora como una alternativa de ruptura frente al realismo socialista que había imperado durante los años de Stalin.

Necesariamente, hoy nos tenemos que preguntar el porqué de tanta glorificación a la vista del estreno en España —con un espectacular retraso de diecisiete años— de esta "Ballata o soldatie", cuya presencia en las carteleras comerciales a estas alturas revela una notable crueldad. Pues el segundo largometraje de Chujrai, después de su también famoso "El 41", viene tan sólo a golpear en el recuerdo de quienes lo tenían mitificado por alguna visión anterior de la etapa de la adolescencia. Cuando la también adolescencia que domina la película era capaz de impresionar a espectadores incipientes. Para los de 1976, "La balada del soldado" es sólo un melodrama de buenos sentimientos, de "valores humanos positivos", donde todo queda reducido a una emotividad lineal. Dudo de que ya en 1959 la película fuera otra cosa superior, pero quizá entonces impresionó con mayor fuerza el pacifismo de primera mano y el tratamiento hasta cierto punto desmitificante de la heroicidad que el film de Chujrai tiene en su haber

positivo. O ese intento de fusionar el romanticismo con el realismo socialista —fallido por el idealismo que domina en todas sus imágenes— de que hablase el inolvidable Claudio Guerín Hill con motivo del pase de "Ballata o soldatie" en una sección informativa del Festival de San Sebastián. Como ya ha escrito alguien, si Eisenstein o Dziga Vertov levantasen la cabeza... ■ F. L.

"La Corea"

En sus últimas películas ("A es bueno que el hombre esté solo", "Tormento", "Pim, pam, pum... ¡fuego!"), aunque prácticamente en todas las suyas, Pedro Olea parecía debatirse en un difícil juego: conseguir la máxima comercialidad posible sin abandonar una cierta dignidad, de forma que no redujera su trabajo a la clásica repetición de esquemas baratos como de alguna forma podían representar las "comedias" tipo Alfredo Landa, ejemplo máximo del cine de éxito taquillero. Esa "dignidad" venía sustentada por un deseo de acercarse en cada caso a una problemática, si no fundamental en nuestra sociedad, ya que esas están vetadas por censura en el cine profesional, al menos accesorio de ciertos problemas morales. En "No es bueno...", la intransigencia respecto a la conducta ajena; en "Tormento", la hipocresía de una cultura burguesa; en "Pim, pam, pum..." la explotación amorosa de un privilegiado social... Todo ello, aunque sin un análisis exhaustivo y complejo, apuntando los temas con cierta coherencia y logrando una respetabilidad profesional que hasta ahora pocos habían negado a Olea. Por otra parte, con independencia del valor específico de sus películas, la simple comparación con las "habituales" de nuestro cine, merecía para Olea una atención cuanto menos mínima.

Sin embargo, si el intento de lograr la comercialidad antes mencionada obligaba a Pedro Olea a orientarse al melodrama como recurso de demostrada eficacia comercial (entendiendo como melodrama la puesta en juego de "sentimientos" primarios, y para ello, de jugar truculentamente con datos superficiales, y entonces falsos), parecía evidente que el "recurso" acabaría traicionando al director; es decir, la trampa del éxito fácil (y han sido grandes éxitos comerciales sus últimas películas)