

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-1 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 deshonesto. 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)