

## 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.

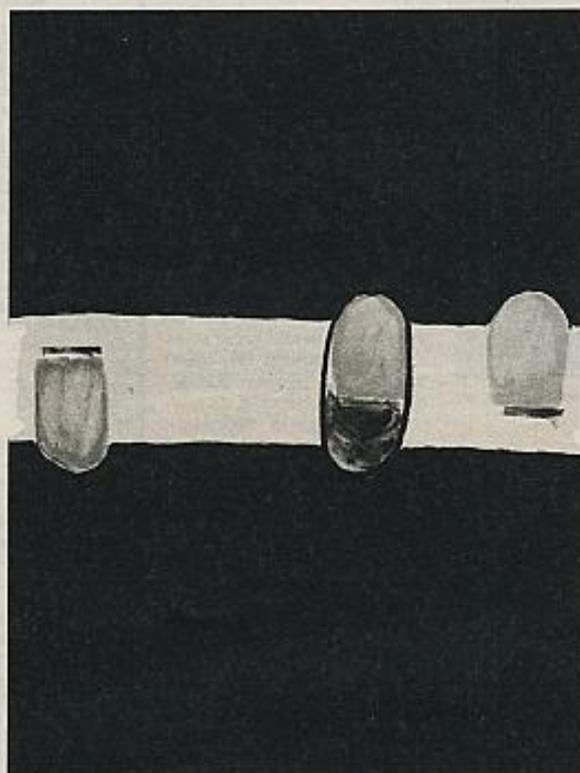
Sin embargo, si el intento de lograr la comercialidad antes mencionada obligaba a Pedro Olea a orientarse al melodrama como recurso de demostrada eficacia comercial (entendiendo como melodrama la puesta en juego de "sentimientos" primarios, y para ello, de jugar truculentamente con datos superficiales, 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)

podría más que la energía necesaria para no perder la ruta que al principio de su carrera sería Pedro Olea parecía haber elegido ("El bosque del lobo" o "La casa sin fronteras", películas que pueden considerarse mejor o peor, pero que, de cualquier forma, mostraban un exigirse a sí mismo más riguroso que el que ahora nos está ofreciendo). Si unas películas bien cuidadas y con temas digamos "fuertes" conseguían interesar al público, no debe parecer necesario aprovechar esa base mínima del consentimiento popular para derroteros más ambiciosos.

Y en este camino, Pedro Olea nos ofrece ahora "La Corea", donde se acumulan sus errores anteriores. Ambientada en época actual, lo que en las películas anteriores parecía servidumbre al "cine de época" (en el que el melodrama parece siempre como más justificado), aquí se muestra en toda su simplicidad: no están analizados los personajes de la acción (las prostitutas son entrevistas con los tópicos habituales de nuestro cine; los chicos se "corrompen" en la gran ciudad; los norteamericanos de Torrejón se solucionan con "tics" poco convincentes...), ni la acción misma conduce a otra parte que no sea la propia trama argumental, en sí misma insuficiente y, lo que es peor, al no venir profundizada, reaccionaría. En este sentido, no basta un par de secuencias (como las de la base o la del chico muerto desde una ventana) para conferir una intención "progresista"; y, si además, la moraleja final puede entenderse como la de que "quien mal anda, mal acaba", "La Corea" entra de lleno en un cine que no busca causas y que sólo contempla afectos.

Pedro Olea puede salir perjudicado de esta experiencia si en él pesa aún la necesidad de expresarse (y expresarnos) en sus películas. No es el suyo un caso único: cualquier profesional atraviesa etapas de confusión. Pero en el caso de "La Corea" ya no basta con hacer comparaciones con el resto de la cartelera, que continúa su aspecto "de siempre"; coincidiendo con el título de Olea otros como "El límite del amor", de Romero Marchent; "La promesa", de Del Pozo; "Guerreras verdes", de Torrado, o "La lozana andaluza", de Escrivá, que ni siquiera comentamos.

O Pedro Olea se esfuerza en sus siguientes títulos o se ha perdido la posibilidad de un autor.  
■ DIEGO GALAN.



"Meridiano", José Guerrero (1975).

## ARTE

### Pinturas de José Guerrero

#### Galería grande de Juana Mordó

Alguna vez le leí a don Ramón del Valle-Inclán —en las páginas en que el gran escritor galaico se decidía a escribir de cuestiones estéticas, que fueron raras— que el gran escritor se le descubría a veces por su capacidad de crear una imagen inesperada —o simplemente, una palabra inesperada—, después de la imagen previa, tras la cual, uno podría esperar otra imagen, o simplemente otra palabra más convencional. Creo que eso es verdad, y yo, que nunca consigo romper el dogal de los convencionalismos, lo sé muy bien.

Ahora parecería que yo tendría que decir que lo mismo debe ocurrir con las imágenes del buen pintor... Pero no, porque

hay magníficos pintores —Velázquez, por ejemplo—, cuyas imágenes parecen engarzadas por una lógica aplastante... No...

Y, sin embargo, hay magníficos pintores cuya magnificencia parece fundarse en la condición inesperada y sorprendente del mundo de sus imágenes. José Guerrero, por ejemplo. Alguna vez he dicho yo —en estas mismas páginas— que la capacidad pictórica de José Guerrero le permite tomar una sola forma, coloreada por un solo color, y mantenerla en una gran superficie, sin cansar ni a la superficie ni al conglomerado total de formas en que consiste su cuadro. Lo cual es muy difícil, y eso lo saben muy bien los pintores. Hace falta ser muy pintor, tener muy metida dentro de las tripas la condición "animal" de la pintura —así lo he llamado alguna vez, y refiriéndome precisamente a Guerrero; él me entiende, creo— para tener ese poderío. ¿Pero qué es, qué es lo que hace José Guerrero para mantener una amenidad... —amenidad, si, la llamaré así— en cada una de sus pinturas y en el conjunto de todas? Porque hay que tener en cuenta que Guerrero no utiliza —no ha utilizado nunca— ninguno de los que pudieran ser re-

curso pictórico en otras manos para esa amenización: ni el grueso de color —eso que tanto ha usado la pintura española en los últimos años—, ni veladuras, ni claroscuros... Ni siquiera ha utilizado algo que los pintores abstractos usan frecuentemente, y que por lo demás sería perfectamente legal utilizar: una argumentación mínima, aun cuando no menosprecia por ello una posible simbología o una posible significación... ("Oferta", "La Brecha de Viznar, por ejemplo...").

José Guerrero, orgullosamente, a cuerpo limpio, se enfrenta con la pintura y sólo con la pintura, sin argumentos, sin recursos espectaculares metodológicos...

Pero, eso sí, nos ofrece en su obra eso que el gran don Ramón "de las barbas de chivo" le pedía a los buenos poetas o a los buenos escritores: lo que la lógica no espera casi nunca; la imagen que, cuando parece estar más segura de sí misma y de su color, se corta bruscamente, casi con menosprecio de sí mismo y de su propia seguridad, para dar paso a un vacío que otro color represente. Y tras el vacío, acaso delimitada por una línea negra, acaso sin delimitación, una nueva forma coloreada. A veces, la línea oscura no tiene que ser la frontera o el límite de ningún color: se basta pictóricamente a sí misma como entidad, o dibuja una acción deliberadamente contradictoria frente al gran protagonismo cromático, su vecino próximo. Pero con más frecuencia aún, las lineaciones negras, o simplemente oscuras, lo que hacen es iniciar una asimilación leve de simbología, una flecha, una línea de puntos como indicando una breve acción direccional, una línea meridiana... Nada o casi nada. Casi nada, pero con una acción contundente frente al rojo o al azul al que se opone o al que está limitando, describiendo una zona cualquiera de su gran superficie, o señalando sabe Dios qué zonas de sabe Dios qué influencias...

Guerrero ha hecho la apología de su propia disciplina. Alguna vez yo exalté su plena disposición de la libertad... ¿Son contradictorias las dos ideas? No lo creo. Yo lo que creo es que Guerrero está disciplinado por su estricto sentido de la libertad pictórica. ■ JOSE M.º MORENO GALVAN.