

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



NOVIEMBRE 2021

CENTENARIOS 1921-2021 (II):

**DIRK BOGARDE,
YVES MONTAND &
SIMONE SIGNORET**

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

EN
LA CAPILLA
 entrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas,
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
 Inserta en el
 o del Ejército
 o el Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos

rá con un apa-
RE BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el
 mero de es
 han sido te
 corruptos d
 cias a todo
 Igualem
 muy noble
 sús que tu
 en reverenc
 a todos los
 mente a la
 lesianos, Te
 gios de er
 que no cit
 han acudid
 nuestros ac
 Rendidas
 granadina,
 parroquiale
 tísimas aut
 muy especi
 cuelas Nor
 entusiasmo,
 veterana A
 rio, tan ca
 dos
 No quise
 mos colabo
 tiguos Alun
 día de este
 ron el hon
 líquulas a n
 lo hicieron
 Gracias a
 molesto si
 La Escue
 Escuela Pie
 ble recuerd
 comunicado
 Roma.
 Y, junta
 agradecimie
 modo espec
 Que se a
 res esta de
 que estudie
 gía y, lo q
 practiquen.
 más que ul
 colaborar d
 gelizadora
 la Santa Ig
 Gracias a
 que han ve
 que se ha
 nas para d
 dre. Tambié
 tiene que e
 turado de
 A todos:

*La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.*

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2021-2022, cumplimos 68 (72) años.

NOVIEMBRE 2021

**CENTENARIOS 1921-2021 (II):
DIRK BOGARDE, YVES MONTAND
& SIMONE SIGNORET**

NOVEMBER 2021

**CENTENARIANS 1921-2021 (II):
DIRK BOGARDE,
YVES MONTAND &
SIMONE SIGNORET**

Martes 2 / Tuesday 2nd 21h.

Dirk Bogarde

PORTERO DE NOCHE [118 min.]

(Italia-Francia, 1974) Liliana Cavani

(*IL PORTIERE DI NOTTE*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 5 / Friday 5th 21h.

Yves Montand & Simone Signoret

POLICÍA PYTHON 357 [120 min.]

(Francia-Alemania, 1976) Alain Corneau

(*POLICE PYTHON 357*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la

SALA MÁXIMA del ESPACIO

V CENTENARIO (Av. de Madrid).

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

All projections at the Assembly Hall

in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).

FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
- ES OBLIGATORIO EL USO DE LA MASCARILLA EN TODO MOMENTO.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 45 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.







La carrera de **DIRK BOGARDE** es el caso típico del ascenso gradual de un intérprete desde papeles ligeros, ídolo de sesiones de matiné, a otros que requieren una mayor profundidad y madurez, lo que le valió, en 1992, el título de “Sir” por su contribución al cine británico y mundial. Nacido en Londres como Derek Jules Gaspard Ulric Niven van den Bogaerde el 29 de marzo de 1921, y fallecido en esta misma ciudad el 9 de mayo de 1999, Bogarde, una persona tranquila y retraída en su vida privada, comenzó su carrera de actor en 1939, dedicación que se vio interrumpida por la guerra. Acabada la contienda, la British Rank Organisation le ofreció un contrato (estaban preparando a jóvenes y prometedores actores y actrices) y así, de 1947 a 1961, Bogarde apareció en más de 30 producciones británicas. Con el nombre de “Dirk”, una especie de variante continental de los hollywoodienses “Rock”, “Troy” o “Tab”, protagonizó una serie de films ligeros, diseñados para lanzar su imagen de rompecorazones adolescente, lo que hizo que, durante años, la mayoría de los críticos lo percibieran como un chico glamuroso pero de escaso talento. Se convirtió en uno más del equipo de jóvenes actores que aparecieron y reaparecieron en la exitosa serie de comedias **Doctor -Un doctor en la familia, Un doctor en el mar, Un doctor fenómeno** y, más tarde, **Los problemas del doctor-**. Como la mayoría de los actores que habían prestado servicio durante la guerra, aparece en films bélicos como **Momento desesperado, They who dare, The sea shall not have them, Emboscada nocturna y The password is courage**. También prestó sus servicios en otros géneros de acción, como films policíacos británicos, que el público estadounidense solía considerar tibios y aburridos en comparación con las películas norteamericanas de corte similar.

Cercano a los cuarenta años, Bogarde empezó a mostrar una mayor madurez para manejar personajes más complejos y exigentes como en la adaptación del texto de Bernard Shaw realizada por Anthony Asquith en **The doctor's dilemma**, y en **Víctima** de Basil Dearden, la primera película británica que aborda seriamente los problemas de un homosexual en la vida pública. Sin embargo, el reconocimiento general a su excelencia como actor tuvo que esperar hasta que, bajo la batuta del director Joseph Losey, dio vida al protagonista de **El sirviente**, un papel al que inyectó una nueva y oscura vena de sutileza, de insinuante maldad como el criado que controla, de manera mefistofélica, al joven adinerado al que sirve. Esa interpretación le valió un premio de la Academia Británica como mejor actor. En ese momento, con más de cuarenta años y sin ataduras profesionales, Bogarde se embarcó en una serie de singulares actuaciones. Fue el oficial defensor en un consejo de guerra en **Rey y patria**, variación sobre la kubrickiana **Senderos de gloria**, o el académico de Oxford con complejos problemas profesionales y emocionales en **Accidente**, ambas de Joseph Losey. Además, demostró su solvencia en películas tan destacadas como **Darling** (John Schlesinger) -con la que

ganó su segundo premio británico al mejor actor-, **Modesty Blaise** (Losey, de nuevo), **A las nueve, cada noche** (Jack Clayton), **¡Qué guerra tan bonita!** (Richard Attenborough) o **Providence** (Alain Resnais). Ampliando aún más su campo de acción, Bogarde participó en una serie de complejos trabajos realizados en Europa: la polémica **La caída de los dioses** de Luchino Visconti, sobre el impacto del nazismo en una familia de clase alta en descomposición; de nuevo con el maestro italiano, en su exquisita versión de la novela de Thomas Mann, **Muerte en Venecia**; sin salir de Italia, la no menos polémica **PORTERO DE NOCHE** de Liliana Cavani, en el papel de un antiguo oficial de las SS de un campo de concentración y su sadomasoquista relación con una antigua prisionera; y, en acentuado contrapunto, como un superviviente del Holocausto, en **Desesperación**, de Rainer Werner Fassbinder.

Prácticamente retirado desde finales de los 70 -su último trabajo fue **Daddy Nostalgie** (Bertrand Tavernier, 1990)-, Bogarde se volcó, cada vez más y con más éxito, en la escritura. Además de novelas, escribió cuatro volúmenes de memorias, "A postillion struck by lightning", "Snakes and ladders" - que cubre su carrera cinematográfica hasta **Muerte en Venecia**, e incluye detalles fascinantes sobre su trabajo con Losey y Visconti-, "An ordely man" -centrado en el rodaje de **Portero de noche**, **Providence** o **Desesperación**- y "Backcloth".



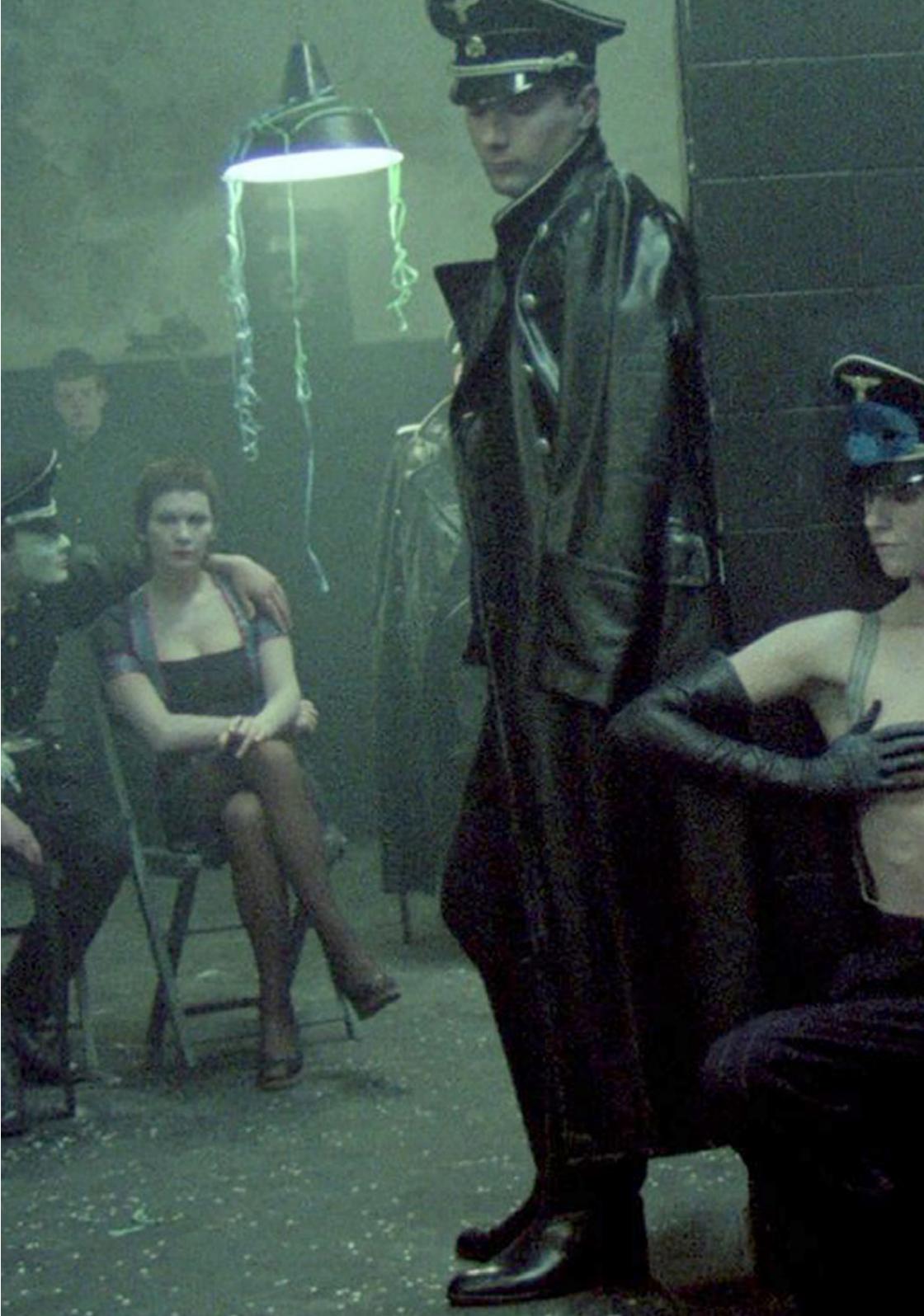
- 1947 / *Dancing with Crime* (John Paddy Carstairs).
1948 / *Esther Waters* (Ian Dalrymple and Peter Proud);
“The Alien Corn” (Harold French, episodio de *Quartet*;
Once a Jolly Swagman (Jack Lee).
1949 / *Dear Mr. Prohack* (Thornton Freeland); *Boys in Brown* (Montgomery Tully).
1950 / *El farol azul* (*The blue lamp*, Basil Dearden);
Extraño suceso (*So long at the fair*, Terence Fisher and Anthony Darnborough);
Una mujer en entredicho (*The Woman in Question*, Anthony Asquith).
1951 / *Blackmailed* (Marc Allégret);
La princesa del penique (*Penny Princess*, Val Guest).
1952 / *Hunted* (Charles Crichton); *The Gentle Gunman* (Basil Dearden).
1953 / *Momento desesperado* (*Desperate moment*, Compton Bennett);
Appointment in London (Philip Leacock).
1954 / *They Who Dare* (Lewis Milestone);
Un médico en la familia (*Doctor in the house*, Ralph Thomas);
El tigre dormido (*The sleeping tiger*, Joseph Losey como “Victor Hanbury”);
For Better, for Worse (John Lee Thompson).
1955 / *The Sea Shall Not Have Them* (Lewis Gilbert);
Simba (*Simba—Mark of Mau Mau*, Brian Desmond Hurst);

- Un médico en la marina (*Doctor at sea*, Ralph Thomas);
 La silla vacía (*Cast a dark shadow*, Lewis Gilbert).
- 1956 / El jardinero español (*The spanish gardener*, Philip Leacock).
 1957 / Emboscada nocturna (*I'll met by moonlight*,
 Michael Powell and Emeric Pressburger);
 Un médico fenómeno (*Doctor at large*, Ralph Thomas);
 La dinastía del petróleo (*Campbell's Kingdom*, Ralph Thomas).
- 1958 / El viento no sabe leer (*The wind cannot read*, Ralph Thomas);
 Historia de dos ciudades (*A tale of two cities*, Ralph Thomas);
 The Doctor's dilemma (Anthony Asquith).
 1959 / La noche es mi enemiga (*Libel*, Anthony Asquith).
- 1960 / El ángel vestido de rojo (*The angel wore red*, Nunnally Johnson);
 Sueño de amor (*Song without end*, Charles Vidor).
- 1961 / El demonio, la carne y el perdón (*The singer not the song*, Roy Ward Baker);
 Víctima (Basil Dearden).
- 1962 / Motín en el Defiant (*H.M.S. Defiant*, Lewis Gilbert);
 The password is courage (Andrew L. Stone);
 Tres novatos en la Armada (*We are in the Navy Now*, Wendy Toye);
 El extraño caso del doctor Longman (*The mind benders*, Basil Dearden).
- 1963 / Podría seguir cantando (*I could go on singing*, Ronald Neame);
 Los problemas del doctor (*Doctor in distress*, Ralph Thomas);
 El sirviente (*The servant*, Joseph Losey);
 Demasiado cálido para junio (*Hot enough for june*, Ralph Thomas).
- 1964 / Rey y patria (*King and country*, Joseph Losey);
 Persecución implacable (*McGuire go home!*, Ralph Thomas).
 1965 / Darling (John Schlesinger);
 Little Moon of Alban (George Schaefer, telefilm).
- 1966 / Modesty Blaise (Joseph Losey);
 Blithe Spirit (George Schaefer, telefilm).
- 1967 / A las nueve cada noche (*Our mother's house*, Jack Clayton);
 Accidente (*Accident*, Joseph Losey).
 1968 / Sebastian (David Greene);
 El hombre de Kiev (*The fixer*, John Frankenheimer).
- 1969 / ¡Qué guerra tan bonita! (*Oh! What a lovely war*, Richard Attenborough);
 Justine (George Cukor);
 La caída de los dioses (*La caduta degli dei*, Luchino Visconti);
 Upon this rock (Harry Rasky, documental para tv).

1971 / Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti).
1973 / El serpiente (*Le serpent*, Henry Verneuil);
PORTERO DE NOCHE (*Il portiere di notte*, Liliana Cavani).
1975 / El hombre que decidía la muerte (*Permission to kill*, Cyril Frankel).
1977 / Providence (Alain Resnais);
Un puente lejano (*A bridge too far*, Richard Attenborough);
Desesperación (*Eine Reise ins Licht*, Rainer Werner Fassbinder).
1981 / Un acto de amor (*Act of love*, Anthony Harvey, telefilm).
1987 / The Vision (Norman Stone, telefilm).
1990 / Daddy Nostalgie (Bertrand Tavernier).

Texto (extractos):

Roger Manvell & John McCarty, "Dirk Bogarde" en
Tom & Sara Pendergast (ed.), **International Dictionary of Films and Filmmakers** (4ª edición),
vol. 3º "Actors and actresses", St. James Press, 2000.







MARTES 2 21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

Centenario

DIRK BOGARDE (1921-1999)

PORTERO DE NOCHE

(1974) Italia-Francia 118 min.

Título Orig.- Il portiere di notte. **Director.-** Liliana Cavani.

Argumento.- Liliana Cavani, Barbara Alberti & Amedeo Pagani.

Guión.- Liliana Cavani, Italo Moscati, Barbara Alberti & Amedeo Pagani (no acreditados: Charlotte Rampling, Dirk Bogarde & Anthony Forwood). **Fotografía.-** Alfio Contini (Eastmancolor - 1.85:1).

Montaje.- Franco Arcalli. **Música.-** Daniele Paris, y composiciones de Mozart y Gluck. **Canción.-** “Wenn ich mir was wünschen dürfte” de Friedrich Hollander, interpretada por Charlotte Rampling. **Productor.-** Esa De Simone, Robert Gordon Edwards y Joseph E. Levine. Producción.- Lotar Film Productions - Les Productions Artistes Associés.

Intérpretes.- Dirk Bogarde (Max), Charlotte Rampling (*Lucía*), Philippe Leroy (*Klaus*), Gabriele Ferzetti (*Hans*), Giuseppe Addobbati (*Stumm*), Isa Miranda (*condesa Stein*), Nino Bignamini (*Adolph*), Marino Masé (*Atherton*), Amedeo Amodio (*Bert*), Geoffrey Copleston (*Kurt*), Piero Vida (*portero de día*), Manfred Freyberger (*Dobson*), Hilda Gunther (*Greta*), Nora Ricci (*la vecina*). **Estreno.-** (Italia & Francia) abril 1974 / (EE.UU.) octubre 1974 / (España) prohibida hasta 1976.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 63 de la filmografía de Dirk Bogarde (de 71 trabajos como actor)
Película nº 17 de la filmografía de Liliana Cavani (de 30 películas como directora)

Música de sala:

El último tango en París (*Ultimo tango a Parigi, 1972*) de Bernardo Bertolucci
Banda sonora original de Gato Barbieri



*Prólogo a la edición de su guion para
PORTERO DE NOCHE
Liliana Cavani*

(...) En 1965 hice un reportaje especial para el “Telegiornale”, “**La mujer en la Resistencia**”, y en aquella ocasión tuve la oportunidad de entrevistar a dos mujeres supervivientes de los campos de concentración. Una de ellas, de Cuneo, había estado en Dachau tres años (de los dieciocho a los veintiuno), no era hebrea, era partisana. Esta mujer me reveló un hecho extremadamente desconcertante para mí: desde que la guerra había terminado y la existencia había retomado su rutina, ella iba todos los veranos un par de semanas a Dachau. Se tomaba sus vacaciones e iba a gastarlas allá. Le pregunté por qué lo hacía, por qué no se iba lo más lejos posible. No logró responderme con suficiente claridad (quizá para ello debería haber sido Dostoievski), pero la respuesta, me decía yo, la daba con aquellos retornos: es la víctima, antes bien que el verdugo, quien retorna al lugar de los delitos. ¿Por qué? Habría que sondear en el subconsciente para saberlo.

Otra mujer de Milán, no hebrea, partisana, burguesa, acabó en Auschwitz pero sobrevivió. Cuando la encontré vivía en una casa bastante miserable en la periferia milanese. Me asombré porque su familia era más bien acomodada. Ella me dio esta explicación: después de la guerra trató de reinsertarse en la familia y en el medio que había conocido antes de la guerra, pero no lo logró y se fue por su cuenta. ¿Por qué? Porque, me explicó, se quedó traumatizada por el hecho de que después de la guerra el mundo había reiniciado su ritmo como antes, como si nada hubiera sucedido, casi con una cierta prisa para olvidar todas las cosas desagradables y tristes. Retornada viva del infierno, ella, por el contrario, había creído

que los hombres -habiendo visto de lo que eran capaces- habrían querido cambiar radicalmente muchas cosas. Sucedió, sin embargo, que era ella quien se avergonzaba ante los otros de ser una superviviente de aquel infierno, de ser el testigo vivo, y como consecuencia el ardiente recuerdo de algo embarazoso que todos tenían prisa en olvidar. La desilusión, el sentirse un personaje embarazoso, la impulsó a irse por su cuenta, entre la gente que no la había conocido anteriormente. Le pregunté cuáles eran los recuerdos que más la atormentaban. Me respondió que, entonces, no la turbaba tanto tal o cual episodio, sino el hecho de que en el campo de concentración tuvo la ocasión de conocer a fondo su propia naturaleza, aquello que era capaz de hacer de bueno y de malo: subrayó la palabra “malo”. Dijo que no perdonaba a los nazis el hecho de haberle descubierto hasta el fondo de qué era capaz un ser humano. Pero no quiso proporcionarme particulares. Me dijo solamente que no esperaba que una víctima fuera siempre inocente ya que una víctima es también un ser humano. Estas entrevistas me hicieron reflexionar bastante. Y son sin duda el primer indicio en la idea de este film.

Detrás de la idea del film se encuentra otro trabajo que hice para la televisión (mi primer trabajo, que se remonta al 62), para el canal cultural: “**La historia del Tercer Reich**”, cuatro horas de film-montaje, el primero y único en Italia hecho sobre el tema. Para hacerlo pasé algunos meses ante la moviola estudiando material procedente de todas las partes del mundo. Vi cosas increíbles. A los alemanes les gustaba filmar, y bien, cualquier hecho. Hitler y su entorno eran apasionados del cine. El montador y yo vimos rollos y rollos sobre los campos de concentración y sobre la campaña de Rusia; hasta que paramos porque nos sentíamos mal. Los pintores del Duecento que trataron de pintar el infierno eran ingenuos y lo sabemos. Evidentemente ha habido un progreso en el hecho de la crueldad, una verdadera escalada. ¿Para quiénes pensaban dejar aquellas imágenes los operadores? ¿Para monstruos? Y cuanto más veía más me daba cuenta que no se podía hablar solamente en términos de específica crónica de los hechos para comprender la peste de Europa que va desde 1920 a 1945. Hacía falta ir hasta el fondo, hacer una vasta investigación para orientarse en el magma de las culpas. Hablar en términos comunes de “Historia” significaba “simplificar”, y “simplificar” en este caso quería decir casi “colaborar”. El canal cultural no tenía más de 200.000 telespectadores; se decidió repetir de nuevo el programa en el canal nacional, pero la embajada alemana protestó con lo cual ya no se ha emitido más. Esto para revelar la razón que tenía la superviviente milanesa al escandalizarse tanto de la guerra como de la posguerra.

Aquel film-montaje fue para mí el bautismo en la Historia Contemporánea (me había licenciado en clásicas): ignoraba qué había sido realmente el conflicto europeo y debía y quería comprenderlo; y quería, además, implicar a los espectadores que tampoco lo conocían a fondo. Quería comprender y hacer comprender qué tipo de cultura había hecho posible el nazismo. Para mí era importante descubrir lo que había detrás de los hechos. También en este análisis se puede encontrar un primer embrión de mi película actual.

En 1965 hice un programa para la TV cultural que debía ser emitido el 1º de mayo. El tema era qué sabía la nueva generación, la mía, en Europa, de la Segunda Guerra Mundial a veinte años del día en que finalizó (el título era “**El día de la paz**”). Fui por todas las capitales europeas que habían estado implicadas en el conflicto y como consecuencia deduje la extrema ignorancia que reinaba y el hecho desconcertante de que entre los estudiantes universitarios alemanes (Tubinga, Berlín, Maguncia) había incluso una cierta vanagloria de aquella ignorancia. Tenía muchas razones la superviviente milanesa para sentirse un personaje embarazoso.

Sólo los testigos, las víctimas han continuado recordando. Recuerdo que, hace unos años, estuve hablando toda una tarde con Primo Levi. Recordaba, recordaba...a pesar de que sabía que yo había leído sus libros; en realidad deduje que hubiera podido escribir muchos otros libros. Tuve la impresión de que Levi podía, o, mejor dicho, lograba hablar solamente de aquel período de su vida como si, a pesar de todo, siempre hubiera permanecido en él. Me pregunté si también los criminales habían quedado tan traumatizados como las víctimas. Parece que no, al menos leyendo aquello que dicen cuando se encuentran ante un tribunal. Admitir tener remordimientos es admitir tener un sentimiento de culpabilidad y, por el contrario, sus defensas se basan en la ausencia de culpa.

La víctima no quiere olvidar e incluso retorna al lugar del delito. Es como si no quisiese emerger de nuevo desde un subsuelo donde ha caído y donde se siente retenida. El verdugo, al contrario, quiere salir a la luz, darse una conducta social, buscar sus razones en la lógica de la guerra y cerrar para siempre la escotilla del subsuelo, del cual ha logrado escapar.

En una entrevista hecha en París, pidiéndome una breve respuesta sobre el significado de esta película, he respondido: “*Somos todos víctimas o asesinos y aceptamos estas funciones voluntariamente. Solamente Sade y Dostoievski lo han comprendido bien*”. Puede parecer más bien una frase que una respuesta. En realidad es la síntesis de algunas de mis opiniones.

Creo que en todo ambiente, en toda relación, hay una dinámica víctima-verdugo más o menos claramente expresada y generalmente vivida a un nivel no consciente. El grado de madurez de cada uno proporciona un freno más o menos consistente a esta carga, que de este modo permanece más o menos reprimida. La guerra no hace sino de detonador: amplía el campo de la posibilidad y de la expresión, rompe los frenos, abre los diques. Mis protagonistas, a través de la guerra, han roto los frenos y viven lúcidamente sus papeles. Se trata de papeles intercambiables. Es una relación, decía, entre víctima y verdugo: es una escalada en cada uno de ambos papeles y uno termina por desvanecerse en el otro, hasta que las partes se invierten y el cambio recomienza. La guerra es pues el detonador del sadomasoquismo que está latente en cada uno de nosotros. Cuando hay guerra el Estado monopoliza la carga sadomasoquista de sus ciudadanos, la desencadena y la utiliza, legalizándola. De esta manera es posible convertirse en víctimas y asesinos con los papeles en regla.



Mis protagonistas desarrollaron sus papeles de acuerdo con la ley hasta 1945; en 1957, cuando se reencuentran, sus papeles están ya fuera de la ley. En este momento la gente piensa que son psicópatas y, sin embargo, son siempre los mismos, no psicópatas sino personajes trágicos. Es una tragedia vivir unas funciones fuera del momento histórico que las ha generado y permitido; por esto son trágicos todos los testimonios que yo he conocido, por esto es trágico *Hinkemann*, el cojo del drama de Toller. La ambigüedad de la naturaleza humana, y como consecuencia, de su Historia es el punto del cual, en mi opinión, es necesario partir para comprender. De hecho es la ignorancia que se percibe en la posguerra lo que mejor nos hace comprender la ignorancia que ha permitido la guerra, que han permitido las dictaduras.

Tenía razón la superviviente milanesa: ¡El mundo no quiere saber! No quiere prevenir y quizá recaiga. Ésta es la ambigüedad. Sin la ambigüedad Hitler no era nadie. En cambio se convirtió en la caja de resonancia de todos los alemanes frustrados. La democracia hace proselitismo apoyada en la madurez de los ciudadanos como la dictadura lo hace apoyándose en su inmadurez. Por esto es necesario partir del nazismo de pequeño formato que hay en cada uno de nosotros, partir de la ambigüedad de nuestra naturaleza.

En 1946 Karl Jaspers, tras estar excluido de la universidad alemana desde 1936, reemprende la enseñanza en Heildeberg con un curso titulado: “La culpa de Alemania”. Sus estudiantes eran, en su mayoría, veteranos de la guerra que mostraron su desaprobación ante aquellas lecciones; primero las patearon y finalmente desertaron de ellas. Jaspers con su curso quería hacer reflexionar a los alemanes sobre lo siguiente: sólo a través de la consciencia de la



propia culpa (pequeña o grande), los alemanes podrían llegar a ser demócratas. Pero nadie quería oír hablar de culpas y Jaspers se hizo impopular. No querían oír hablar de culpas los inocentes, pero tampoco los criminales que pretendieron colocar una losa sobre todo lo sucedido con el *befehl ist befehl, las órdenes son las órdenes*. Y la tesis de la *Befehlnotstand, la Obediencia Debida*, valió siempre de atenuante para los jurados que debían juzgar los crímenes de guerra. Era siempre culpa del funcionario superior y así hasta Hitler. Sólo Hitler era pues culpable. Como si hubiese venido de Marte y como por arte de magia hubiese convertido a la gente de bien en asesinos. Por otra parte la tesis de *la Obediencia Debida* es la misma con la que los varios tenientes Calley se han defendido por los crímenes en el Vietnam. En armonía con esta tesis, *Hans Vogler*, el psiquiatra de mi película sostiene que el sentimiento de culpabilidad es un desplazamiento de los nervios, una neurosis. En la sala de reuniones del Hotel de la Ópera, los ex camaradas se entrenan para no dejarse intimidar por las acusaciones como si se encontraran ante un tribunal. Sólo *Max*, el más débil -según opina *Hans*- hace deplorables concesiones.

Max tiene la conciencia sucia y tiene tendencia a aceptarse como asesino en licencia. (“Estoy firmemente convencido que no solamente la demasiada conciencia sino cualquier tipo de conciencia es una enfermedad”, de las “Memorias del subsuelo” de Dostoievski). A través de la ironía, la malicia, pero también a través del sufrimiento de una conciencia sucia, *Max* se hace trágico: no cambia de papel. Sus ex camaradas han reemprendido su papel de “buena gente” respetuosa de las leyes (y las leyes han cambiado). Ellos son gente sana: “*Max está enfermo*”, dice *Hans*. (“Tras años de estudios y observación sobre los criminales de guerra, he llegado a la conclusión de que, en una gran mayoría, o no tenían conciencia o eran capaces de desembarazarse de ella como quien lo hace con la apendicitis”, de “Los asesinos



están entre nosotros” de Simon Wiesenthal).

Se me ha preguntado varias veces, durante el rodaje si lo que estaba haciendo era una película política. Respondía que no. No lo es desde el momento en que es diferente de las películas así definidas. No me ocupo ni de personajes notorios ni de hechos precisos de crónica; trato de una condición, la nazi. Las películas políticas son generalmente liberadoras: aquellos hechos terminaron, aquellos personajes ya no existen, aquella situación está allá y no aquí; ahora todos lo sabemos y nadie puede engañarnos. En las películas políticas el blanco es bien distinto del negro. En cambio es interesante para mí considerar los distintos tonos del gris. (*“Lentamente comprendí que entre blanco y negro habían distintos tonos del gris: gris acero, perla, tórtola. Y también tonos del blanco: tampoco las víctimas eran siempre inocentes”*, también de *“Los asesinos están entre nosotros”*). Ya que expongo que el hombre es ambiguo y es ambigua la historia, mi película no es liberadora como lo son las películas políticas (*“Sólo las experiencias radicales y liberadoras de la angustia pueden provocar en el hombre la crisis de la cual emerge la exigencia de libertad”* de *“Cuestiones de método”* de Sartre). En las películas políticas le es posible al público identificarse con los personajes justos. Es curioso pensar cómo podrán identificarse con mis protagonistas; se sentirán muy incómodos. ¿Es posible identificarse con un personaje ambiguo? ¿Reconocerse en él? Para algunos podrá parecer incluso una tentación pecaminosa. Para otros será demasiado embarazoso y se negarán claramente. Si no fuese así no se explicaría por qué la gente conoce tan poco su propia naturaleza. Y así sucede qué buenos ciudadanos, como los vieneses (pero no sólo ellos), amantes de los vales y de la ópera, tuvieron el más alto porcentaje de criminales nazis que nadie hubiera imaginado y que sólo la guerra puso de relieve. ¿Y cuando no hay guerra qué hacen los potenciales asesinos que hay entre nosotros? La preparan.

Prefiero otro tipo de preguntas a la de *“si el film es político o no”*. Preguntas sobre la ambientación del film, sobre los hábitos, los actores. Éstas sí son elecciones precisas, políticas. Es horrendamente bello el uniforme de la SS. Es un *travestimento*. El cuerpo de las SS era el predilecto de Hitler, la “niña” de sus ojos. Podemos decir que era la casta sacerdotal del Tercer Reich, hecha de monjes negros, que cuidaban mucho del disfraz y de la apariencia como todas las castas sacerdotales. Fue casi una Orden Templaria inmersa en pleno siglo xx. Consciente o inconscientemente eran devotos y estaban ligados a Hitler por un culto homosexual. Y el jefe era una especie de “virgen” intocable (no se casa, no tiene hijos, vive continuamente en un *sancta sanctorum*) y cuando se expone en público lo hace solamente en el ámbito de un cuadro bien estudiado, con un ritual directo (es interesante leer, a este propósito, las memorias de Speer, el “decorador”, “director de escena” del Tercer Reich). En la película el uniforme de las SS es un fetiche sexual conscientemente vivido por los dos protagonistas.

Si Mussolini proselitizó basándose en el machismo mediterráneo, en el gallismo italiano, Hitler, lo hizo basándose en el aspecto opuesto, más congénito a la cultura alemana; por encima de todo en un aspecto militarista, un espíritu de cuerpo. La devoción a Hitler es más profunda, más estetizante, menos campestre que la dedicada al Duce. Hitler es amado de manera particular. Speer, en sus memorias, dice que cada vez que se encontraba en presencia de Hitler experimentaba una fuerte emoción (*“El primero de mayo se nos comunicó la muerte de Hitler. Encontré el estuche de tafilete rojo con la fotografía del Führer. No lo había abierto jamás. Tenía los nervios hechos pedazos y cuando saqué el retrato rompí en sollozos. Mi relación con Hitler había finalizado, el encantamiento se había roto, la magia apagado”*, de “Memorias del Tercer Reich” de Albert Speer). Las SS han sido un cuerpo con un alto potencial de narcisismo. Por otra parte el carisma de Hitler se funda en la ambigüedad: él es la “virgen”, mientras el Duce es el “macho”. En Italia se habla de la “belleza masculina” bajo el fascismo, en Alemania hay el culto de la raza pura, de la belleza física. En el film, *Bert*, el bailarín de danza clásica, expresa todo esto. Evoca esto.

He escogido Viena porque adoro Viena. El tiempo parece aún estar detenido en la Primera Guerra Mundial, en 1914. Es el corazón de Centroeuropa. En Viena la gente es ordenada, precisa, las calles son las más limpias del mundo, todo funciona puntualmente. Adoro Viena porque allí he comprendido algunas cosas, algunos signos de nuestro tiempo que comenzaron allí, a principios de siglo. La burguesía retratada por Klimt, por ejemplo, es más inquietante que la de las viñetas de Grosz: una burguesía elegante, sofisticada y retorcida, cansada. También los cuadros de Schiele son un signo: presagian la larga peste que está por venir. La belleza de las figuras de Klimt es sueño, es ilusión, y es tragedia. Los asesinos de nuestro tiempo no son los *Jack el Destripador*. Es gente que cuida el vestido y el decoro, es gente que no sabe que lo es hasta que adora a un jefe e incluso entonces, aunque actúe,



muchas veces no lo sabe. El final de la guerra, la muerte del jefe, no trae remordimiento sino desilusión por el fin de la gran ilusión; esto es lo que verdaderamente permanece.

En el año 1957, año en que está fechado el film, hace poco que han salido las tropas soviéticas de ocupación y Viena reemprende su vida como si nada hubiera sucedido. Los criminales pequeños y medios (Austria registra el más alto número de criminales nazis) han vuelto a sus profesiones habituales, a pesar de que mantienen los ojos abiertos para no caer en las redes de una investigación. Están en contacto entre ellos, entre ex camaradas, para protegerse (ver Wiesenthal, "Los asesinos están entre nosotros"). Es toda gente de orden, de bien, la misma gente que en la ópera se sienta a tu lado, gente que come la tarta "Sacher" en la mesa vecina a la tuya, gente que adora a Mozart; nada les distingue de sus víctimas: también ellas adoran a Mozart y el "spleen" vienés. Pero en Viena, y no sólo en Viena, hay un suelo y un subsuelo; yo he examinado el subsuelo. El subsuelo entendido en su sentido dostoiévskiano y manniano (obviamente el *underground* americano no tiene nada que ver). Una película del subsuelo ¿cómo puede ser política? No puede serlo porque mis protagonistas son irracionales, están al límite de toda lógica.

Me ha sido bastante difícil obtener una pareja digna de un cuadro de Klimt: sofisticada, retorcida, con un profundo gusto por el subsuelo. Dirk Bogarde y Charlotte Rampling han realizado lo que pensaba. Son los actores con el físico menos "político" que se puede imaginar. Pero son figuras trágicas como todas las figuras muy típicas de una idea. Y aquí son típicas de una idea klimtiana y manniana de una Centroeuropa que incubaba una enfermedad



profunda, cuyos síntomas sólo son descifrables en las sombras del subsuelo.

Lo que he escrito proviene del terreno de las noticias, las experiencias y las consideraciones en las que he trabajado para mi película. La película, sin embargo, es otra cosa en sí, porque en cualquier caso es una invención. (“*Se pide al autor que dé cuenta de la unidad del texto, que revele el sentido que lo atraviesa, se le pide que lo articule sobre la historia real que lo ha visto nacer... son procedimientos que minan y limitan el discurso porque le obligan a ejercitar un control sobre sí... se pide al autor que sea quien dé al inquietante lenguaje de la ficción la unidad, los lazos de coherencia y la inserción en lo real, según procedimientos establecidos... que terminan por ser mecanismos de control...*”, como así ha escrito Michel Foucault). (...)

Texto (extractos):

Liliana Cavani, “Prólogo a la edición de su guion”, **Portero de noche**, Icaria 13.20 Editorial, 1976

De vez en cuando, el crítico se siente en la ineludible “obligación” de justificar su trabajo. Nada más sencillo ante este abstracto compromiso que comenzar por una alegación de sus predilecciones. Ante esto cabe, de cualquier manera, preguntarse abiertamente si la función crítica tiene alguna validez. Para los que, de alguna forma, ejercemos, no vamos a llamar profesión sí distracción, este dilema entre lo que se debe decir, lo que se siente y lo que teóricamente espera el lector que se diga, ha constituido un serio problema. Siempre y cuando,

naturalmente, estemos convencidos de que escribimos con un fin concreto y no absoluta y totalmente personalista. Como es lógico, todas y cada una de estas interrogantes entran dentro de un campo hipotético que comienza por preguntarse si la crítica aquí y ahora tiene alguna justificación, o sea, planteado de otra manera, si debe o no existir, el sentido de la misma, el contexto en que se inscribe, etcétera. Es muy largo y prolijo entrar en polémicas tan cerradas y apriorísticamente muertas como ésta, pero resulta de todo punto indispensable si tenemos en cuenta que para muchos que “ejercen”, la crítica ya está muerta antes de llegar a la linotipia o perece ante la lectura del “hombre invisible”. El punto de referencia estaría en que ese “hombre invisible” tuviera la oportunidad de manifestar su punto de vista del mismo modo que yo, por ejemplo, puedo hacerlo. Pero es caer de lleno en el terreno de la utopía, y precisamente de ella nace el complejo de inferioridad del lector, la supeditación a su “crítico”, el rendimiento a la neurosis de otro espectador cuya ventaja sobre el que lee está por demostrar. Es muy sintomático el caso del espectador que reniega de ésta o aquella película y una vez leída la crítica de su crítico –porque, a fin de cuentas, cada lector tiene su crítico preferido, del mismo modo que tiene su revista, su director, su película– cambia radicalmente en su manera de pensar. No creo, salvo excepciones, que la crítica de cine en España sea buena, ni excesivamente leída, tampoco creo que la crítica española haya salvado alguna película o algún director (excepciones confirmadoras de regla: Borau, Chávarri, algo, menos, Saura), y sí creo, sin embargo, que la crítica de cine en nuestro país ha hecho mucho daño a películas, directores, actores, etc. El eterno problema es contestado con los cuarenta años de franquismo, la falta de una educación cinematográfica, etcétera.

Me temo que justificar esta larga introducción para autosalvarme delante del espectador porque me sienta atraído por Liliana Cavani y **PORTERO DE NOCHE** va a ser complejo. Me parecía absolutamente fundamental porque la crítica de cine ha tratado muy mal a la Cavani y a su film. Y lo cierto es que, como viene siendo habitual, la consistencia de sus criterios no venía paralelamente aunada con un fuerte pliego de descargo. Es evidente que la crítica en España es, fundamentalmente, destructiva (véase, y es sólo una muestra para no salir de “Dirigido por ...”, los estudios de Rosi, Buñuel, Pasolini, el recientísimo Penn, el artículo de Latorre sobre Peckinpah o mi crítica, y perdón por la jactancia de autocitarme, de **Cría cuervos**), intentos de “terrorismo cultural”, en el mejor de los casos, o simples y deliberados desahogos ante la mala leche de conscientes películas que se encuentran realizadas con el único fin de cargar. Pero si la solución de la crítica, o una de ellas, está precisamente en la objetividad, cabría pensar si ésta no es función estrictamente irrealizable. Un crítico nunca puede ser objetivo porque cuando escribe se expresa a sí mismo, y lo que escribe no deja de ser en ningún caso otra cosa que lo que él piensa sobre determinadas películas. Ya sería distinto entrar a calibrar cuánto hay de honestidad en ese crítico o en ésta o aquella crítica. Pero nos estamos desviando peligrosamente del principio del que partíamos. Y es que la mala prensa en bloque de Liliana Cavani, sobre todo a partir de **PORTERO DE NOCHE**, resulta un tanto extraña y bastante sospechosa. No me voy a molestar en defender a ultranza los ataques



que ha recibido, ni convencer a nadie de que tanto **Galileo** como el citado **PORTERO DE NOCHE**, me parecen interesantes por distintos motivos -es diferente el caso de **Milarepa**, bastante nefasta, al igual que parte de **PORTERO DE NOCHE**, que sólo está conseguida parcialmente-, pero la realidad es que el film resiste el análisis crítico con una notable ventaja sobre sus precedentes. De todas formas, es interesante aclarar que la Cavani destruye, aunque sea parcialmente, las historias que plantea, reduciéndolas a simples esquemas de presupuestos interesantes, sin detenerse en encontrar la verdadera línea que puede seguir su proceso creativo. Esto es muy evidente en **Galileo**, la soberbia obra de teatro de Brecht, de la cual ha sacado la Cavani una versión cinematográfica que tan sólo se circunscribe a sus problemas con la Iglesia, los juicios con la Inquisición y al ambiente renacentista. La idea de realizar una película sobre la vida de *Galileo*, sus descubrimientos, su retracción y su ser testigo de una época cruelmente atroz resultaba fascinante. Sin embargo, la película se reduce única y exclusivamente a ver a *Galileo* como víctima propiciatoria de un estado tiranizante que no admite más verdad que la suya, independientemente de detenerse a pensar cuánto puede haber de lógico en su juicio.

El principal planteamiento de los films de la Cavani está precisamente en una reconstrucción de la Historia y, más concretamente, de “una Historia” que ella misma no ha vivido de alguna manera. La importancia de este proceso radica en una visión objetiva del análisis o una fluctuación de su particularísimo punto de vista. Sus películas para la televisión -de las

que, naturalmente, no es plenamente responsable- ahondan de una manera continua en esa versión de la Historia desde un punto de objetividad dudosa. Así, la Cavani ha expuesto su opinión sobre personajes hasta cierto punto fundamentales en cualquier reconstrucción del pasado como Stalin, Petain o San Francisco de Asís, del que daba una imagen inédita hasta ahora en el cine. Estos films para la televisión, de los que inicialmente formaba parte **Galileo**, consiguieron fomentar un meritoriaje aceptable a la realizadora italiana, con vistas al abordaje de su primer largo -**I Cannivali** (1968)-, en el cual no descuidó la planificación barroca, cimiento indispensable de casi todos sus films, así como un regusto casi necrofílico y hasta cierto punto degradador. El film estaba rodado en una etapa de su carrera que coincidía con unos acontecimientos que en principio iban a variar el rumbo de muchas cosas -la política en ese momento era tan necesaria como el comer- y el film se resentía de la escasa actualidad del momento.

Volvió Liliana Cavani a la televisión para dirigir **L'Ospite** (1971), una vez terminado el rodaje de **Galileo**, pero resultaba un "tour de force" arriesgado que hubo de abandonar con gran sentido de la responsabilidad. **Milarepa** (1973) sería el reencuentro con el cine, y el film nace prácticamente muerto desde las primeras secuencias. La historia del zen, los personajes que lo crearon, etc., termina aburriendo mortalmente. Su película no puede ser incluida tan siquiera en un intento -que sería fallido- de investigación de un fenómeno. El film es el resultado de una inclinación de la autora por una religión utópica que no tiene posibilidad alguna de renacer, fenecida siglos atrás, arrastrando un calvario de insuficiencias.

Si exceptuamos para **I Cannivali**, la Cavani no ha mostrado de forma clara su tendencia política, ya que **Galileo** es un clásico film de denuncia sin ninguna otra intencionalidad que mostrar hasta qué punto la Iglesia, y más concretamente la Inquisición, se opusieron al progreso. Su educación marxista que le impide ver las relaciones ideológicas desde un punto de vista opuestamente anárquico, la condiciona al momento de redactar las simples ideas para un guión. En **PORTERO DE NOCHE** admite que no basta con una visión marxista, y su inclinación hacia Freud resulta evidente y recalcada con cierto aire expresionista. Si para Godard una sola palabra constituye el silencio (**El pequeño soldado**), para ella el silencio -que puede ser perfectamente una sola palabra- es un gesto político con un impacto político. Es curioso este fenómeno en un cine que parece prescindir casi deliberadamente del compromiso y que, por contra, está intrínsecamente ligado a él. Cabe plantearse, de cualquier forma, si **Galileo** -y mucho más, su postura- no constituían de hecho una abierta postura política. Esta deducción particularísima del film, entra dentro de los límites de una lectura particularísima, ajena a la intencionalidad de la autora, pero no resulta menos cierto que visto hoy Galileo resulta ser, sin ningún género de dudas, el símbolo de una lucha contra la opresión y por la libertad, aunque su claudicación pueda verse como una traición a sus ideas. Y convencer de lo contrario mediante el supuesto de la inutilidad de las víctimas, es una manera como otra cualquiera de autoconvencimiento que en este caso me parece fuera de lugar.



Surgida de un movimiento paralelo como “el realismo crítico” italiano, la Cavani no ha podido ocultar su influencia por el cine de Marco Bellochio, colaborador suyo, así como Bertolucci y todos los jóvenes cineastas del movimiento. Por otra parte, tanto en la puesta en escena como en el barroquismo de la realización, se deja notar una clara similitud con Visconti -aludida por ciertos críticos- y, más concretamente, **La caída de los dioses**, film del que sin duda se sentiría orgullosa de haber filmado. **PORTERO DE NOCHE** recuerda a Visconti del mismo modo que a Bertolucci aunque por diferentes motivos. Si en el primero lo que seduce a la Cavani es sin duda la ambientación, la fotografía y el miserable medio en que se desarrollan las historias, en Bertolucci el paralelismo nace en la temática. En efecto, la dramática historia de amor entre *Max* y *Lucía* no puede por menos que recordarnos la que llevan a cabo *Paul* y *Jane* en **El último tango en París**. En ambas son dos personajes en crisis que se encuentran casi por casualidad, que ejercen entre ellos una dependencia aceptada y que, al final, se destruyen. El drama existencial es el nexo común de la narración. El instinto de conservación que existe en los personajes es la consecuencia de una lucha cerrada por sobrevivir o llegar cuando menos a mantener un papel que inconscientemente se ha perdido. El que la diferencia tan abismal que existe entre una y otra en favor del director de **Prima della rivoluzione** pueda evitar la comparación es ridícula, pues es factible que los dos han pretendido un mismo fin: el sentido de la vida cuando ésta ha perdido prácticamente todo.

La relación de dependencia entre dos personas viene eclosionada por una visión de supremacía. Como dice la Cavani, todos somos víctimas y verdugos al mismo tiempo, lo que quiere decir que somos conscientes de ser poseídos demoníacamente. Todo esto resulta imposible ante la negación o vuelta atrás de una de ellas. El punto de unión puede distorsio-

narse en el poder incontrolado de un individuo sobre su víctima. Tanto *Max* (Dirk Bogarde) como *Lucía* (Charlotte Rampling) aceptan el juego sadoomasoquista en que han degenerado sus relaciones. En este caso, la controversia no es una polémica, ni tan siquiera un estado de ánimo; es la aceptación realista de una situación. Sin pensar qué o cómo ha podido ser traicionada la historia de amor, y considerando igualmente la supremacía que el nazismo haya podido ejercitar sobre la crisis de los personajes, lo que se evidencia es una necesidad de amor salvaje, “fou”, etc, desorientador en el mejor de los casos, camuflaje de estridentes fuerzas ocultas y/o despojos inertes de dos vidas condenadas a desaparecer desde el primer fotograma. El drama de *Max y Lucía* es el de amarse y hacerlo en las circunstancias en que lo hacen. Pero en el fondo, y la película se encarga de remacharlo, no existía otra oportunidad, no había primacía, ambos se aman y se destruyen porque en la violencia de sus coitos radica el sentido de los mismos. Para normalizar su vida sexual ya tiene *Lucía* a su marido -apuesto, rico, presentable y mediocre-, y *Max* el hotel donde trabaja de recepcionista, escape y desahogo hipotético que no modifica de modo alguno su monotonía. En medio de este tedio diario que amenaza con terminar con la vida de los protagonistas, Liliana Cavani ha incrustado un problema político que ha sido base de análisis y rigurosos estudios: el nazismo.

En principio, y como deducción casi directa, **PORTERO DE NOCHE** no es un film político. O, planteado de otra manera, lo político no es lo esencial dentro del film, aunque la Cavani ha insistido en remachar la carga ideológica del film. Pienso que cabe plantearse si la relación sadoomasoquista es una variante sexual que el nazismo ejerció como “modus vivendi” en una sociedad podrida. Naturalmente, es aventurado el simple hecho de asentar un principio inapelable. La influencia del nazismo en un periodo muy concreto de la historia (1939-1945) es evidéntísimo, como también lo es la manera en que ha marcado el futuro de varias generaciones. Pero el nazismo -aun, considerando que forma parte tanto de *Max* como de *Lucía* y que les condiciona en fin- no es lo más importante de la película, sino más bien el medio en que desarrollan su existencia. Esto permite, indudablemente, crear la base de unión, el nexo común que permite el primer contacto de *Max y Lucía*, en un campo de concentración, en desigualdad de fuerzas -él, oficial de la SS; ella prisionera de guerra-, de fines notablemente opuestos. Sin embargo, cuando *Lucía* llega al hotel al principio de la película, se da por sentado -en el interesante cruce de miradas- que existe una mutua necesidad de posesión. La Cavani intercala -como posteriormente a lo largo del film- una serie de “flahs-backs” meramente explicativos, destinados a que el espectador reconstruya el pasado de los dos personajes, mostrando las vejaciones de los nazis con sus presos, y esbozando una tibia y nada grata visión de un momento histórico.

La primera vez que *Max y Lucía* se reencuentran en la habitación del hotel, el espectador ya tiene un vago conocimiento de sus relaciones anteriores. Ella ha renunciado a acompañar a su marido a un viaje, sin duda atraída por *Max*, y en un momento determinado éste irrumpe violentamente en su habitación sin cruzar otra frase que la fatídica pregunta: “¿Por qué has



venido?». Inmediatamente, la poseará en el suelo, ante el beneplácito de *Lucía*, que aunque se muestra reticente al principio no puede reprimir su sentimiento animalesco. Existe en esta secuencia un claro paralelismo a la inicial de *El último tango en París*. *Paul*, sin tener otro contacto con *Jane*, hace brutalmente el amor en el apartamento que accidentalmente encuentran con intención de alquilar.

Las relaciones de *Max* y *Lucía* van en progresivo aumento, ante la angustia de los antiguos compañeros de *Max*, que viviendo en la clandestinidad y temiendo ser delatados por la muchacha quieren acabar con ella. *Max* accede hipócritamente a entregarla, pero en realidad la oculta en su casa. El cerco se estrecha poco a poco, son vigilados constantemente y quedan aislados cuando los camaradas de *Max* cortan la luz y el teléfono. Los víveres escasean y la muerte por inanición está cercana. Llegados a la situación límite, *Max* viste a *Lucía* con el mismo atuendo que cuando la conoció, y él lo hace con el traje oficial de las SS. Abandonan la casa sin mucho sigilo, por la noche. Toman un automóvil, llegan a un puente colgante y ya de madrugada bajan del mismo con dificultad; andan algunos pasos ayudados el uno en el otro, se balancean y, de repente, suenan dos disparos que siegan sus vidas. Un travelling de retroceso con congelación de imagen les encuadra con Viena de testigo. Aunque el final de ambos parecía irreversible desde mucho tiempo atrás, la forma en que las muertes tienen lugar evoca una fuerte impresión en los testigos de este drama pasional.

Adoptar una postura crítica ante un film cuyos principios temáticos están en desacuerdo con tu visión subjetiva, resulta en el mejor de los casos arriesgado. Pero precisamente en ese riesgo está, implícitamente, la adhesión al film. Partimos de una base concreta: el divorcio



autor/espectador -en este caso espectador individualista, como suele ocurrir frecuentemente con el crítico, que, por lo general, no es más que un portavoz de su propia personalidad-, desde el momento en que la Cavani circunscribe la historia dentro de sus limitaciones -que son muchas- a la concreción: la carga política por encima de la misma historia de amor. De este modo, podría afirmar que lo que me interesa de **PORTERO DE NOCHE** es la *forma* y no el *fondo*, lo externo al film que lo que verdaderamente sucede. Y la torpeza, incluso reiterativa, de que una vez y otra más hace gala la directora de **Galileo**, consigue una progresiva desaproximación del interés inicial. La historia de dos personajes en crisis que necesitan para robustecer su debilidad un apasionado idilio, que por encima del mismo -y conscientes de él- renuncian a todo -un “todo” mucho más real que simbolista-, aparece como un ideal existencialista a medio camino de la filosofía positivista y pretenciosa. La escena en que *Lucía* “viola” materialmente a *Max* en el apartamento de éste cuando apenas si pueden ya mantenerse en pie, es una dramática y nada púdica visión de instinto de sobrevivir, es una revelación ante una existencia condenada. Cuando el dolor se transforma en placer se destruye casi automáticamente la pasión amorosa para dar paso al sentimiento de destrucción: *Max* y *Lucía* son dos típicos personajes irrecuperables para una sociedad “normal” -que, a fin de cuentas, no existe-, irrevocablemente deteriorados. Y su futuro estaba marcado mucho antes de que la Cavani adoptase una postura ante ellos. Resultaban ser, antes que nada,

enfermos de su pasión.

PORTERO DE NOCHE es un film sobre la necesidad, el deseo, la pasión, el amor, la amargura y la muerte de la misma forma que lo son, por lo general, los films absoluta y totalmente desesperados. No consiste en reafirmar un sentimiento cuanto de aunarlos todos para llegar a un fin, entendiendo en el mismo la fascinación de las imágenes, con todo y que su repulsividad pueda constituirse en “hándicap” decisivo. La torpeza de la Cavani en el mantenimiento de la historia -una historia, por lo demás y como se ha insinuado, enormemente atractiva- destroza parcialmente el acercamiento del espectador. Ya hemos repetido que la Cavani es autora de malas películas de excelentes ideas. Y esto, el hecho de que los resultados estén por debajo de los planteamientos, minimizan compleja y negativamente el resultado final que nos merezca el producto. En **PORTERO DE NOCHE** la historia nos parece sugestiva, los personajes riquísimos, pero el resultado está a caballo de una crítica social y un romance animalesco. De acuerdo que los aciertos de la película son muchos -la fotografía, la dirección de actores, la misma historia-, pero quizá por ello sus defectos son más evidentes -todo lo referente a *Max* y *la condesa*, numerosos “flashbacks”- y el resultado queda en el aire, lastrado por el desequilibrio entre lo que se narra y cómo se narra. No obstante, me veo en la casi obligación de no silenciar lo atractivo que resultan para mí muchos momentos del film, y especialmente el último, donde, al igual que en **El último tango en París**, ese otro soberbio drama existencialista en busca de justificar la vida de dos personajes traicionados por su propio ego, se respira el aroma de la perversión. Cuando *Max* viste a *Lucía*, está condenándola del mismo modo que hace *Jane* cuando esgrimiendo el arma dispara contra *Paul* y parece decirnos, en otra especie de “travelling” imaginario, que si no llora es porque, en el fondo, no le quedan lágrimas para hacerlo.

Texto (extractos):

Juan Carlos Rentero, “Liliana Cavani: Demasiado pasado para tan escaso futuro”,
rev. Dirigido, febrero 1977

(...) Si **PORTERO DE NOCHE** es, según la Cavani, un análisis sobre las relaciones víctima-verdugo en un doble momento histórico muy concreto (el de su legitimidad en tiempo de guerra y el de su situación fuera de la ley en el período de post-guerra), no está situado en el campo del discurso político. Su contenido metafórico lo es sólo a niveles de planteamiento. La propia Cavani ha sido tajante en este sentido (...). El film es, en cierto modo, una reflexión sobre las relaciones de poder, ligeramente conectada con algunos films de Joseph Losey, cuya influencia se intuye en más de un momento: 1) durante los títulos de crédito, la cámara observa el desplazamiento cotidiano de *Max*, acompañado de una foto mortecina y lluviosa y por una sencilla melodía, muy eficaz en sus cadencias obsesivas y monótonas; 2) en el hotel, *Max* se despoja de su abrigo, tras el cual aparece su uniforme de portero, mira en torno suyo y ocupa su lugar en recepción con cierto aire cansino: con toda claridad, se ha



operado en él una pequeña transformación (igual que al inicio de *El sirviente*); 3) secuencias en la habitación que ocupan en el hotel entre *Lucía* y su marido, el director de orquesta *Atherton*.

Las relaciones de poder se mantienen entre un hombre que siente vergüenza de sí mismo, una mujer con pasado, oscurecida en el presente por la brillantez profesional de su marido, y un grupo que tiene miedo. Se trata, pues, en lo esencial, de una mirada sobre el miedo, sobre la frustración y sobre la vergüenza. (“*Si he vivido como un topo, prefiriendo trabajar de noche, era por una razón: la luz... tenía vergüenza de mí sobre todo a la luz...*”, dice en una ocasión Max a uno de sus amigos).

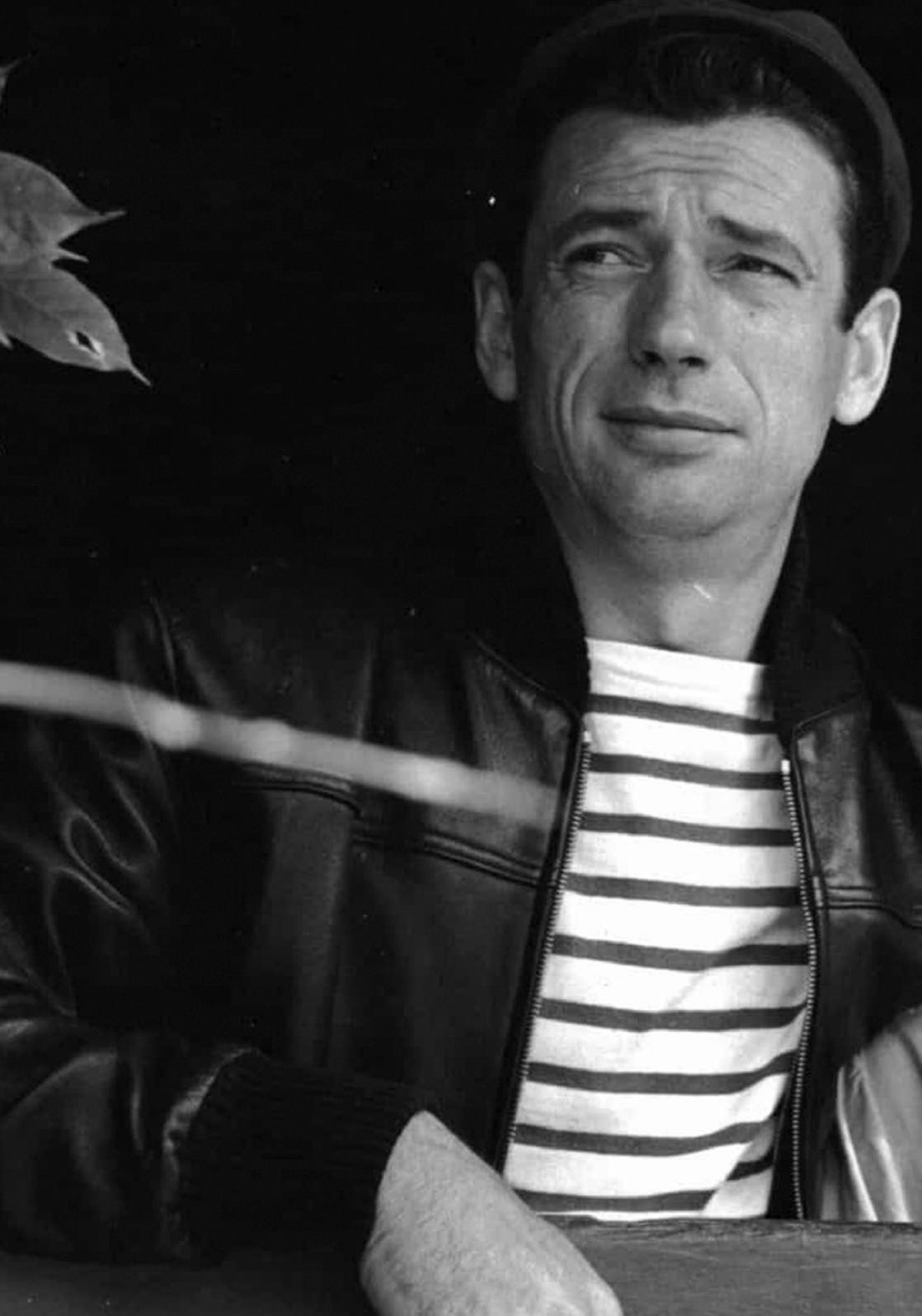
Pero todo esto se plantea con una fuerza y convicción que la puesta en escena no siempre recoge con la misma intensidad. Secuencias excelentes (primer encuentro *Max-Lucía*; reunión de los ex-camaradas) se alternan con otras muy insuficientes. Un ejemplo: *Max* dice a la condesa *Stein* que ha vuelto a encontrar a “su” muchacha, y le cuenta una anécdota referida a ella que denomina como “bíblica”. Flashback. *Lucía*, vestida sólo con unos anchísimos pantalones militares sujetos por dos tirantes sobre su pecho desnudo, un par de guantes y una gorra de oficial, canta una canción lánguida y sexual izada ante un grupo de oficiales (grotescamente maquillados). Al terminar la canción, *Max* le entrega como recompensa una caja cerrada. *Lucía* la abre y ve la cabeza cortada de “un prisionero enojoso que la atormentaba”. *Lucía* queda paralizada y muda de terror. La puesta en escena de Lilita Cavani, otra practicante de la parábola en primer grado, resulta quizá demasiado explícita para una secuencia en la que se intenta hacer una valoración tan intensa de la atmósfera, la luz, el color y el movimiento de los actores. A pesar de todo el tinglado montado en torno a esta canción, será el burdo maquillaje de los oficiales nazis, algunos gestos de Charlotte



Ramplng y la forzada sonrisa de Dirk Bogarde (por otra parte siempre muy ajustado en el film) lo que subrayará con cierta tosquedad las intenciones de la Cavani. Uno piensa al final no sólo que los personajes son más interesantes de cuanto ha mostrado la Cavani, sino que sus planteamientos daban para más (...).

Texto (extractos):

José María Latorre, "Il portiere di notte", rev. Dirigido, octubre 1974







(...) Tras unos brillantes comienzos como cantante de cabaret, ayudado por Edith Piaf, **YVES MONTAND** (nacido con el nombre de Ivo Livi, el 13 de octubre de 1921 en Monsummano Alto, Toscana, Italia), hizo varias películas que fueron decepcionantes. De hecho, justo en el momento en que estaba a punto de abandonar su carrera cinematográfica, aceptó un papel en **El salario del miedo** de Henri Clouzot que le hizo famoso como estrella de cine. La película, llena de tensión dramática, describe el viaje desesperadamente valiente de cuatro conductores con una peligrosa carga en una carretera traicionera, y ahora se considera, por su tema, sus cualidades técnicas y sus interpretaciones, una de las mejores películas de su tiempo. Sin embargo, durante la década siguiente, las películas de Montand no tuvieron éxito. Sólo a finales de los años sesenta consiguió moverse de forma natural ante la cámara, y a partir de la realización de **Los raíles del crimen** en adelante, su actuación adquirió una autoridad de la que carecía. **La guerra ha terminado**, **Vivir para vivir** y **Una noche, un tren** lo demuestran, especialmente la última, sobre las complicadas relaciones de una pareja que parece estar en la frontera entre el sueño y la realidad.

Con su asociación con el director Costa-Gavras, que comenzó en 1965 con **Los raíles del crimen**, su carrera despegó. Su participación en las obras de orientación política de Costa-Gavras reflejaba sus propias convicciones políticas, sobre las que nunca guardó silencio. **Z** y **Estado de sitio** tratan de la restricción de los derechos civiles en Grecia y Chile, respectivamente. En **La confesión**, basada en un libro de Arthur London, uno de los acusados en el juicio de Slansky en Checoslovaquia, creó, con una impactante convicción, el personaje de un hombre que sufre el monstruoso poder de un Estado decidido a hacer valer sus acusaciones de conspiración, traición y odio de clase y racial.

Tras su protagonismo junto a Marilyn Monroe en el excelente musical de George Cukor, **El multimillonario**, Montand participó en varias producciones de Hollywood como el no menos brillante musical **Vuelve a mi lado**, junto a Barbra Streisand y dirigido por Vincente Minnelli, **Nunca me digas adiós** (Litvak), **Grand Prix** (Frankenheimer) o **¿Arde París?** (Clement).

Montand también hizo comedias e historias de amor, así como historias policíacas. En **POLICÍA PYTHON 357** encarnaba a un solitario y atormentado inspector de policía; en **El hijo** (Pierre Granier-Deferre) creó el personaje de un mafioso que regresa a Córcega y se ve envuelto en una venganza; en la magnífica **Círculo rojo** (Melville) a un experto ladrón de joyas; o en **La opción de las armas** (Corneau) interpretó a un hombre en cuya casa se refugian dos presos fugados. Actuó con Cathérine Deneuve en **Mi hombre es un salvaje**, con Romy Schneider en **Ella, yo y el otro** y **Una mujer singular**, y con Isabelle Adjani en **Tout feu tout flamme**.

Aunque tuvo un notable papel cómico al final de su carrera en la elogiada comedia de 1983 **Garçon!**, en el papel de un camarero, la carrera cinematográfica de Montand había tocado fondo a finales de los años 70 y principios de los 80. Sin embargo, el clímax final llegaría en 1986, con su intrigante anciano en el éxito internacional, en dos partes, **El manantial de las colinas** y **La venganza de Manon**. Basadas en las novelas de Maurice Pagnol, las películas fueron realizadas de forma consecutiva por el director Claude Berri en la producción más costosa de Francia hasta ese momento. Por su parte, Montand se basó en sus raíces rurales italianas para interpretar a la perfección a un viejo campesino orgulloso cuya avaricia lleva a un final que recuerda a la tragedia griega. En una de sus mejores actuaciones, Montand mantuvo el papel central a lo largo de ambas películas, incluso junto a la sólida interpretación de Gérard Depardieu, némesis de Montand en **El manantial de las colinas**, un colofón adecuado a la carrera de un actor amado por sus compatriotas y excepcionalmente popular fuera de Francia, que fallecía en Senlis, Oise, Francia, el 9 de noviembre de 1991.



- 1946 / *Étoile sans lumière* (Marcel Blistène);
Las puertas de la noche (*Les portes de la nuit* (Marcel Carné).
1948 / *L'idole* (Alexander Esway).
1950 / *Souvenirs perdus* (Christian-Jaque).
1953 / El salario del miedo (*Le salaire de la peur*, Henri-Georges Clouzot);
Nuestros tiempos (*Tempi nostri*, Alessandro Blasetti).
1954 / *Napoléon* (Sacha Guitry).
1955 / Los héroes están cansados (*Les heroes sont fatigués*, Yves Ciampi).
1956 / Margarita de la noche (*Marguerite de la nuit*, Claude Autant-Lara);
Hombres y lobos (*Uomini e lupi*, Giuseppe De Santis).
1957 / *Les sorcières de Salem* (Raymond Rouleau).
1958 / Prisionero del mar (*La grande strada azzura*, Gillo Pontecorvo).
1959 / Premier Mai (Luis Saslavsky); La ley (*La legge*, Jules Dassin).
1960 / El multimillonario (*Let's Make Love*, George Cukor).
1961 / Requiem para una mujer (*Sanctuary*, Tony Richardson);
No me digas adiós (*Goodbye again*, Anatole Litvak).
1962 / Mi dulce geisha (*My geisha*, Jack Cardiff).
1963 / *Le Joli Mai* (Chris Marker, documental).
1965 / Los railes del crimen (*Compartiment tueurs*, Costa-Gavras).
1966 / La guerra ha terminado (*La guerre est finie*, Alain Resnais);
¿Arde París? (*Paris-brûle-t-il?*, Rene Clément); Grand Prix (John Frankenheimer).
1967 / Vivir para vivir (*Vivre pour vivre*, Claude Lelouch).

- 1968 / *Una noche, un tren* (*Un soir, un train*, André Delvaux);
El diablo por la cola (*Le Diable par la queue*, Philippe de Broca).
1969 / *Z* (Costa-Gavras);
Le Deuxième Procès d'Artur London (Chris Marker, documental);
Jour de tournage (Chris Marker, documental).
1970 / *La confesión* (*L'aveu*, Costa-Gavras);
Vuelve a mi lado (*On a Clear Day You Can See Forever* (Vincente Minnelli);
El círculo rojo (*Le Cercle rouge*, Jean-Pierre Melville).
1971 / *Delirios de grandeza* (*La Folie des grandeurs*, Gérard Oury).
1972 / *Ella, yo y el otro* (*César et Rosalie*, Claude Sautet);
El hijo (*Le fils*, Pierre Granier-Deferre).
1973 / *Todo va bien* (*Tout va bien*, Jean-Luc Godard);
Estado de sitio (*Etat de siège*, Costa-Gavras).
1974 / *El azar y la violencia* (*Le hasard et la violence*, Philippe Labro);
Tres amigos, sus mujeres y...los otros (*Vincent, Francois, Paul, et les autres*, Claude Sautet);
La solitude du chanteur de fond (Chris Marker, documental).
1975 / *Mi hombre es un salvaje* (*Le Sauvage*, Jean-Paul Rappeneau);
Sección especial (*Section spéciale*, Costa-Gavras).
1976 / *POLICÍA PYTHON 357* (*Police Python 357*, Alain Corneau);
La Grand escogriffe (Claude Pinoteau).
1977 / *La amenaza* (*Le Menace*, Alain Corneau).
1978 / *Las rutas del sur* (*Les routes du sud*, Joseph Losey).
1979 / *Una mujer singular* (*Clair de femme*, Costa-Gavras);
I de Ícaro (*I comme Icarus*, Henri Verneuil).
1981 / *La decisión de las armas* (*Le choix des armes*, Alain Corneau).
1982 / *Tout feu tout flamme* (Jean-Paul Rappeneau).
1983 / *Garçon!* (Claude Sautet).
1986 / *El manantial de las colinas* (*Jean de Florette*, Claude Berri);
La venganza de Manon (*Manon des sources*, Claude Berri).
1988 / *Trois places pour le 26* (Jacques Demy).
1990 / *Netchaïev est de retour* (Jacques Deray).
1992 / *IP5: L'île aux Pachydermes* (Jean-Jacques Beineix).

Texto (extractos):

Karel Tabery & David Salamie, "Yves Montand" en
Tom & Sara Pendergast (ed.), *International Dictionary of Films and Filmmakers* (4ª edición),
vol. 3º "Actors and actresses", St.James Press, 2000.







(...) Se supone –se “da por sentado”, se “da por sabido”– que las estrellas de cine, ellos y ellas, no envejecen y, en todo caso, no como el resto de nosotros. En el peor de los casos, deben envejecer gradualmente y con gracia, conservando la figura y el glamour hasta, al menos, los sesenta años, provocando esos murmullos envidiosos de “*no aparenta tener más de...*”.

SIMONE SIGNORET rompió con todas estas “reglas”, lo que explicaría –pero nunca excusará– por qué se hicieron escritos tan, tan poco elegantes, tan crueles, donde se la comparaba con un boxeador envejecido, con Marlon Brando o con Michel Simon. La pérdida de glamour puede ser tolerada, pero el rechazo deliberado del mismo, ese “sello personal” de Signoret en sus últimos años, despierta resentimiento. Con su característica franqueza, tituló su autobiografía de 1976 “Nostalgia”, como si quisiera llamar la atención sobre este rechazo deliberado de sus primeros días de glamour.

La joven Signoret irradiaba belleza y una sensualidad madura que brillaba tangiblemente desde la pantalla. Se movía con la indolencia de una mujer que confía plenamente en su poder de seducción; la sonrisa pausada y somnolienta y los ojos pesados evocaban irresistiblemente pensamientos de cálidos dormitorios y prados de verano. Inevitablemente, se le atribuyó una y otra vez el papel de prostituta, una profesión ampliamente representada en el cine francés de posguerra. Así que fue como prostituta la primera vez que se dio a conocer internacionalmente, abriendo y cerrando el carrusel sexual en la brillante **La Ronda**, de Max Ophüls, conmovedora en su escena con Gérard Philipe, el conde emocionalmente adormecido. Un año después, otra obra de época la elevó a la cumbre de sus primeros años: como amante de Serge Reggiani en **París, bajos fondos**, de Jacques Becker, aportó a las escenas de su breve y condenado idilio, una intensidad erótica que impregnó toda la película de inmediatez y calidez.

Signoret nunca fue de aspecto menudo. La anchura de sus hombros y su planta siempre erguida sugerían una practicidad tenaz, una fuerza vulnerable. Como asesina, podía ser a la vez creíble y agradable: como una de las amantes culpables de Zola en **Thérèse Raquin**, o como la aparentemente vulnerable pero intrigante “bomba rubia” en el laberinto homicida de **Las diabólicas**, de Clouzot, el papel que cimentó su fama internacional y que se convirtió en todo un arquetipo. Según los rumores, no se pudo encontrar ninguna actriz británica con la sofisticación y sensualidad para interpretar a la mujer madura empujada al suicidio por su amante trepa (Laurence Harvey) en **Un lugar en la cumbre**, de Jack Clayton. Cierto o no, a Signoret indiscutiblemente no le faltaba ni lo uno ni lo otro; felina y exótica en medio de las sombrías terrazas de la “Nueva Ola” británica, ganó un Oscar por su actuación en esta su primera película en inglés; pero luego rechazó toda una serie de ofertas de Hollywood.

La política y su matrimonio con el actor Yves Montand (cuyo renombre internacional también se cimentó con la aparición en una película de Clouzot, **El salario del miedo**), se fueron imponiendo cada vez más en su vida. A ambos se les prohibió aparecer en la televisión, la radio y los teatros estatales franceses durante la década de 1960 y, en un momento dado, incluso se les negó la entrada a Estados Unidos por su pensamiento de izquierdas.

Desafiante y, sin duda, poco convencional, Signoret no intentó ocultar lo abotargado de su rostro y su figura, e incluso lo acentuó con papeles poco glamurosos. A menudo interpretaba a mujeres marcadas por su pasado: una superviviente de los campos de concentración en el triste thriller de Sidney Lumet **Llamada para un muerto**, basada en una novela de John Le Carré; una impresionante *Arkadina* en **La gaviota** del mismo director, film coprotagonizado por Vanessa Redgrave, otra actriz famosa, lanzada al ostracismo por sus ideas políticas; una condenada de la Resistencia francesa poseedora de una conmovedora dignidad en **El ejército de las sombras**; ocultando su amor frustrado bajo la amargura exterior en **El gato**; o la vulnerabilidad ante su amor ilícito por el marcado Oskar Werner en **El barco de los locos**. Estos papeles nunca fueron deprimentes, dada la vitalidad de su presencia. La edad no podía hacer nada para disminuir la belleza de su sonrisa, que, cuando aparecía, seguía iluminando su rostro con una ternura protectora. Signoret siempre había dicho que seguiría actuando hasta poder interpretar a abuelas, y ahora podía hacerlo magníficamente: como una adoptiva en **Madame Rosa** y como una verdadera en la nostálgica y evocadora **L'adolescente** (...). Dos trabajos para televisión cerraban su carrera poco antes de su muerte acaecida un 30 de septiembre de 1985 en Authueil-Authouillet, Eure, Francia (...).



- 1942 / *Le Prince charmant* (Jean Boyer);
Los visitantes de la noche (*Les visiteurs du soir*, Marcel Carne); *Bolero* (Jean Boyer).
1943 / *La Boîte aux rêves* (Yves Allégret); *Adieu Léonard* (Jacques Prevert);
L'Ange de la nuit (André Berthomieu);
Beatrice devant le désir (Jean de Marguenat).
1945 / *Les Démons de l'Aube* (Yves Allégret);
Le Couple idéal (Bernard Roland).
1946 / *Macadam* (Marcél Blistene).
1947 / *Fantômas* (Jean Sacha).
1948 / *Dedé de Amberes* (*Dédée d'Anvers*, Yves Allégret);
Against the wind (Charles Crichton); *L'Impasse de deux anges* (Maurice Tourneur).
1949 / *Manèges* (Yves Allégret); *Swiss Tour* (Leopold Lindtberg).
1950 / *Gunman in the Streets* (Frank Tuttle);
Ombre et lumière (Henri Calef); *La Ronde* (Max Ophüls).
1952 / *Paris, bajos fondos* (*Casque d'or*, Jacques Becker).
1953 / *Thérèse Raquin* (Marcel Carne).
1955 / *Las diabólicas* (*Les Diaboliques*, Henri-Georges Clouzot).
1956 / *La muerte en este jardín* (*La Mort en ce jardin*, Luis Buñuel);
1957 / *Les Sorcières de Salem* (Raymond Rouleau).

- 1958 / *Un lugar en la cumbre* (*Room at the top*, Jack Clayton).
- 1960 / *Los malos golpes* (*Les mauvais coups*, François Leterrier);
Adua y sus amigos (*Adua e le compagne*, Antonio Pietrangeli).
- 1961 / *Amores célebres* (*Les amours célèbres*, Michel Boisrond).
- 1962 / *Escándalo en las aulas* (*Term of trial*, Peter Glenville).
- 1963 / *El día y la hora* (*Le jour et l'heure*, René Clement);
Dragées au poivre (Jacques Baratier);
El día más corto (*Il giorno più corto*, Sergio Corbucci),
Le Joli Mai (Chris Marker, documental).
- 1965 / *El barco de los locos* (*Ship of fools*, Stanley Kramer);
Los raíles del crimen (*Compartiment tueurs*, Costa-Gavras)
- 1966 / *¿Arde París?* (*Paris, brûle-t-il?*, René Clement)
- 1967 / *Llamada para un muerto* (*The deadly affair*, Sidney Lumet);
Juegos -La muerte llama a la puerta (*Games*, Curtis Harrington).
- 1968 / *La gaviota* (*The sea gull*, Sidney Lumet).
- 1969 / *El ejército de las sombras* (*L'Armée des ombres*, Jean-Pierre Melville);
1970 / *La confesión* (*L'aveu*, Costa-Gavras);
Cuenta atrás (*Comptes à rebours*, Roger Pigaut); *L'Américain* (Marcel Bozzuffi)
- 1971 / *El gato* (*Le chat*, Pierre Granier-Deferre);
La viuda Couderc (*La veuve Couderc*, Pierre Granier-Deferre)
- 1973 / *Dura jornada para una reina* (*Rude journée pour la reine*, René Allio);
Las granjas ardientes (*Les granges brûlées*, Jean Chapot).
- 1974 / *La carne de la orquídea* (*La chair de l'orchidée*, Patrice Chéreau).
- 1976 / *POLICÍA PYTHON 357* (*Police Python 357*, Alain Corneau).
- 1977 / *Madame Rosa* (*La Vie devant soi*, Moshé Mizrahi).
- 1978 / *Judith Therpauve* (Patrice Chéreau).
- 1981 / *Cher inconnu* (Moshé Mizrahi).
- 1982 / *L'adolescente* (Jeanne Moreau).
- 1983 / *L'Etoile du nord* (Pierre Granier-Deferre);
Guy de Maupassant (Michel Drach).

Texto (extractos):

Philip Kemp & John McCarty, "Simone Signoret" en
Tom & Sara Pendergast (ed.), *International Dictionary of Films and Filmmakers* (4ª
edición),
vol. 3º "Actors and actresses", St.James Press, 2000.







VIERNES 5 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

Centenario

YVES MONTAND (1921-1991) &

SIMONE SIGNORET (1921-1985)

POLICÍA PYTHON 357 (1976) Francia-Alemania 120 min.

Título Orig.- Police Python 357. **Director.-** Alain Corneau.

Argumento.- La novela "The big clock" (1946) de Kenneth Fearing.

Guion.- Alain Corneau & Daniel Boulanger. **Fotografía.-** Étienne Becker (Eastmancolor - 1.66:1). **Montaje.-** Marie-Josèphe Yoyotte.

Música.- Georges Delerue. **Productor.-** Albina du Boisrouvray.

Producción.- Albina Productions S.a.r.l. - TIT Filmproduktion.

Intérpretes.- Yves Montand (*inspector Marc Ferrot*), François Périer (*comisario Ganay*), Simone Signoret (*Thérèse Ganay*), Stefania Sandrelli (*Sylvia Leopardi*), Mathieu Carrière (*inspector Ménard*), Vadim Glowna (*inspector Abadie*), Claude Bertrand (*el comerciante de cerdos*). **Estreno.-** (Francia) marzo 1976 / (Alemania) septiembre 1976 / (España) octubre 1976 / (EE.UU.) febrero 1980.



versión original en francés con subtítulos en español

Película nº 47 de la filmografía de Yves Montand (de 60 trabajos como actor)
Película nº 65 de la filmografía de Simone Signoret (de 73 trabajos como actriz)
Película nº 3 de la filmografía de Alain Corneau (de 21 películas como director)

Música de sala:

Fuego en el cuerpo (Body heat, 1981) de Lawrence Kasdan

Banda sonora original de John Barry



(...) En el paisaje urbano de una Orleans invernal, teñida por una luz grisácea que constituye casi un reclamo para la desesperación, un maduro policía, *Ferrot*, conoce casualmente a una mujer joven, *Silvia Maddalena Leopardi*, de la que se enamora sin saber que es la amante de su jefe. Esto no sería sino una variante más de la añeja fórmula “chico-conoce-chica” si ese conocimiento o, si se prefiere, ese súbito amor no diera origen a una rara tragedia que pasa por la intimidad conyugal del jefe de policía de la ciudad y sobre el funcionamiento de esta institución, para concluir con una ceremonial cadena de crímenes y de actos suicidas que tienen en su centro dramático la soledad (o el miedo a la soledad). *Ferrot* es un hombre entregado a su trabajo; educado en un orfanato al que él mismo hace referencia en los diálogos, no le importa actuar de noche (al principio de **POLICÍA PYTHON 357** lo vemos deteniendo, por la noche precisamente, a dos ladrones en la catedral) porque la vida se reduce, para él, a su actividad como policía. Aparte de su veteranía y de su fama de tipo duro, posee una ventaja sobre sus compañeros de trabajo: disfruta de las simpatías del jefe, *Ganay* (François Perier), un hombre a punto de jubilarse y que posee una privilegiada situación económica por estar casado con una de las mujeres más ricas de Orleans, *Thérèse* (Simone Signoret). *Ferrot* conoce, pues, a *Silvia*, una mujer de ascendencia siciliana, mas no sabe que se trata de la amante de *Ganay* y que *Thérèse*, inválida, consiente esta relación y participa de los secretos que la rodean. Poco a poco, **POLICÍA PYTHON 357**, rodada por Alain Corneau en días inspirados, va mostrando su auténtico fondo: lo que se dirime en ella no es tanto la historia de ese triángulo abocado a



la tragedia cuanto el progresivo descubrimiento, por parte del solitario *Marc Ferrot*, de su incapacidad de vivir y entender la vida. Y para ello la película enfrenta el personaje a una situación extrema: *Silvia* es asesinada por su amante *Ganay* y los testimonios estrechan el cerco policial en torno a su otro amante, *Ferrot*, quien se ve forzado a llevar a cabo una investigación contra sí mismo a la vez que, sin saberlo, se aproxima a obtener pruebas que acusarán a *Ganay*, su amigo, jefe y benefactor. Ambos compartían el amor de *Silvia* sin que uno conociera la identidad de otro, y así, de la misma forma, uno busca al criminal sin saber que está buscando a su amigo y compañero, y otro encarga la investigación ignorando que el investigador apunta hacia él desde la sombra. Hay otra cosa que ambos comparten: su intuición de la existencia de otro hombre en la vida sexual de *Silvia*. ¿Es una demostración de que los policías se atraen? El interés de enfrentar a dos policías por el amor de una mujer, sin que ninguno de ellos lo sepa hasta el final, está fuera de duda.

Y sin embargo, insisto, la mejor forma de ver esta bella película es adentrarse en los terrenos de la soledad, en el drama de la eterna y, al parecer, irremediable inexperiencia de los seres humanos. Cuando, cerca del final, *Ferrot*, refiriéndose a *Silvia*, expresa su extrañeza ante el hecho de que pueda haber “*mujeres así*”, añade que, para él, es algo como de otro mundo. No existe mejor forma de expresar la alienación de un personaje devorado por su trabajo y por su incapacidad de ver la vida como algo más que un escenario en el que todos se reparten los papeles de malos y buenos. Poco después de decir eso, *Ferrot* se desfigura el rostro para, según la línea argumental, evitar ser identificado por los testigos que le vieron pasear con *Silvia*; pero, ¿no se debe entender, más bien, como un manifiesto del reconocimiento de su fracaso vital, como un deseo de transformarse en otro? El film

tiene un tono ceremonial (revelado ya en las imágenes que acompañan a los genéricos) que, unido al estilo de la fotografía y a la aparente sequedad de la realización, podría llevar a pensar en Jean-Pierre Melville, y más concretamente en **El silencio de un hombre** (*Le Samourai*, 1967), la historia de otro solitario que hace de su existencia una cadena de ritos. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: Melville, en **El silencio de un hombre**, buscaba la desdramatización del relato a través de la aproximación objetiva a objetos y decorados, para vaciarlos de contenido y considerarlos una parte del rito en el que el personaje había convertido su vida, de un modo que recordaba a novelistas como Butor, Robbe-Grillet, Sarraute o Duras en sus buenos años, mientras que Corneau se detiene sobre decorados y objetos para darles mayor dimensión dramática, ayudar a la descripción de los personajes y sugerir de paso que la importancia de la historia que narra se apoya más sobre los personajes (y la relación que éstos mantienen con aquéllos) que sobre los sucesos que acontecen.

Así se vuelve a lo dicho: aparentemente se investiga un crimen, pero en el fondo se trata de un excelente documento sobre la soledad; mejor aún, sobre una cadena de soledades, cuyo primer eslabón es *Ferrot* y el último cualquiera de los personajes secundarios que atraviesan el paisaje del film (...).

Texto (extractos):

José María Latorre, "Policía Python 357: los policías se atraen", rev. Dirigido por, septiembre 1998.

(...) La filmografía de Alain Corneau (1943-2010) se cierra de modo triste con dos thrillers abiertamente decepcionantes. De un lado, **Le deuxième souffle** (2007), estéril reformulación y artificioso tributo a la magistral **Hasta el último aliento** (*Le deuxième souffle*, Jean-Pierre Melville, 1966); de otro, su inesperado adiós fílmico, **Crime d'amour** (2010), irrelevante pieza de pasiones femeninas encontradas y (supuestamente) perversas, de blanda gelidez y huero caligrafismo (rehecho, sin mayor fantasía, por Brian de Palma en **Passion**, 2012). Los epítetos "triste y decepcionante", aplicados a sus dos últimas películas, merecen una explicación, asociada a su consideración -a nuestro entender- como máximo exponente del cine negro francés. Corneau presenta sus cartas de nobleza en el género al inicio de su progresiva desnaturalización a mediados de la década de los 70, insertándose en su etapa de transformación, calificable en cierto sentido de "neo polar". Su condición de más elevado representante en esos años la suscriben, en diversos grados de excelencia, sus cinco primeros largometrajes. Tangencialmente, su debut, **France Société Anonyme** (1974), cuya exacerbada negritud y primario nihilismo existencial bordean los estilemas del movimiento, decantado empero hacia la sátira política *destroyer*.

Será con su segundo film, **POLICÍA PYTHON 357** (1976) cuando siente las personalísimas



bases de su *approche* al “polar”. Su idiosincrático tratamiento proseguirá con firmeza e inspiración en *La amenaza* (*La menace*, 1977), film acerca de la pasión y la devoción amorosas donde la primacía de la imagen y la acción dominan sobre la palabra (uno de sus rasgos más característicos), realizado por el impar saxo de Gerry Mulligan, cuyo recurso al destino y a la fatalidad lo emparentan con *Más allá de la duda* (*Beyond a reasonable doubt*, Fritz Lang, 1956), y con *La opción de las armas* (*Le choix des armes*, 1981), su obra capital, engarce modélico entre el “polar” clásico y el melodrama criminal de los años 30/40, enlace sin fisuras entre la nostalgia (no plañidera) y una determinada mitología del cine francés de los 50/60 (los Jean Gabin, Lino Ventura ...) y el cine norteamericano más genuinamente de género (B o no B), empática conjunción entre distanciamiento y romanticismo, lirismo y violencia, sostenido por el choque entre los nuevos y los viejos tiempos, a través del duelo entre un gangster retirado y un joven hampón airado. Una suerte de “trilogía”, como se ha apuntado a menudo, a partir del protagonismo de Yves Montand, en diferentes papeles (policía, camionero y delincuente), pero siempre determinada su vida por el amor más o menos obsesivo por una mujer¹.

1. Ubicada entre dos títulos con Yves Montand, *Série noire* (1979), apreciable exploración del universo de Jim Thompson (según la novela “A hell of a woman”, 1954), es un film desesperado (con Céline en la recámara, al decir de cierta prensa francesa), pero también deslavazado... lo cual no ha evitado su inclusión en el mausoleo de las películas de culto, auxiliado, seguramente, por la psicótica y exhibicionista composición de Patrick Dewaere. Con posterioridad sus (esporádicos y circunspectos) retornos al policíaco se asientan entre lo aseado y lo endeble: *Le môme* (1986) y *El soplón* (*Le cousin*, 1997).



La pasión, la fascinación de Alain Corneau por la cultura y el cine norteamericanos se manifiesta no ya en su querencia por el jazz, del cual los tapizados sonoros de más de uno de sus films es irrefutable prueba (hemos citado al Gerry Mulligan de **La amenaza**; súmense los sonos de Duke Ellington en **Série noire**, la atmosférica partitura de Philippe Sarde de **La opción de las armas**, o, por no abrumar al lector, ciertas sonoridades, siempre con el saxo como pivote, que embellecen **Crime d'amour**), sino por el hecho de aclimatar (con destreza) la tradición del *noir* estadounidense y del negro francés. Corneau integra en el tejido narrativo de sus obras las aportaciones del primero. Así, no otorga un peso definitivo a la psicología de los personajes (sin menoscabarla), incide en los envites dramáticos fundamentados sobre la idea del destino (relativizando las relaciones interpersonales -de fuerza- entre los personajes), afronta la cuestión de la identidad (sus dudas...), pero a la vez destaca el enraizamiento de sus historias en una realidad concreta, cercana, marcadas por la intensa estilización narrativa, por un notable verismo (o testimonio) social, permeable al compromiso político, mucho más difuso en Jean-Pierre Melville. La influencia de la tradición norteamericana germina en **POLICÍA PYTHON 357**, versión entre libérrima y vaporosa de "The Big Clock" (1946) de Kenneth Fearing (no figura como tal en los títulos de crédito), ya trasladada a la pantalla -con más fidelidad- en **El reloj asesino** (*The big clock*, John Farrow, 1948)². Ese amor por el modo de hacer americano está presente, por ejem-

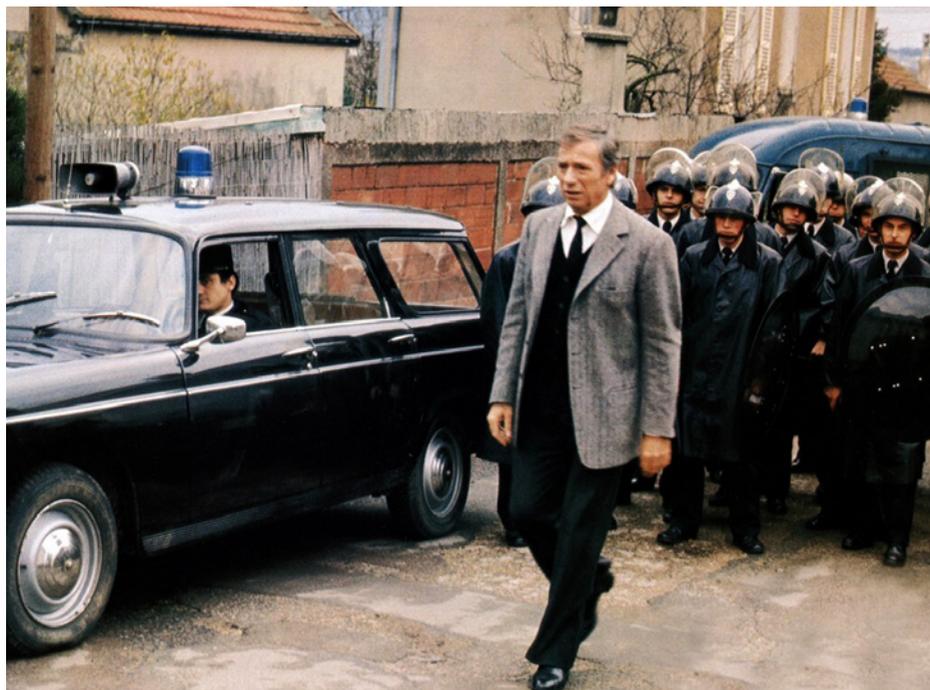
2. Y también en la magnífica, olvidada y perdida en la mediocridad del cine norteamericano de los 80, y de

plo, en la planificación de la escena inicial, nocturna, del robo de la estatua de una virgen en una iglesia gótica, o en la semblanza de su protagonista, *Marc Ferrot* (Yves Montand), en línea, por su doble itinerario físico y moral, con ciertos héroes (siempre solitarios) del thriller estadounidense. Escenario: el entorno urbano de Orleans, triste, de luz grisácea, un poco amenazador, un reclamo para la desesperación... Presentación del *inspector Ferrot*: una vivienda que no es un hogar; la desnudez de las paredes, sin rasgos de personalidad, despojada de calidez gracias a un estéril mobiliario, le define como un hombre sin raíces. Es un tipo solitario, ferozmente individualista, ajeno al espíritu de equipo, entregado a su trabajo. Su rutinaria existencia se verá alterada al conocer a una joven, *Silvia Leopardi* (Stefania Sandrelli), enamorándose de ella de forma súbita... pero en absoluto apasionada. ¿El punto de fricción? Más allá del comportamiento de *Silvia* (¿es promiscua o no?), que le conducirá a expresar su sorpresa por la existencia de mujeres como ella, surgirá al descubrir que tiene un amante, a la sazón su superior jerárquico, *Victor Ganay* (François Périer), a punto de la jubilación, su único amigo y benefactor. Ambos desconocen la identidad del rival. ¿Un drama pasional en ciernes? No. ¿Un triángulo sentimental abocado a la tragedia? No del todo.

POLICÍA PYTHON 357 se construye sobre la soledad de *Ferrot*, instalado en la insatisfacción, derribado por su fracaso vital, a quien le gustaría ser otro, como corrobora la secuencia en que se desfigura el rostro con ácido. ¿Solo para evitar ser reconocido? ¿O más bien expresión metafórica del latente deseo de transformarse en otro? Una soledad, o el hecho de estar -o no- a gusto consigo mismo, que también atenaza a los demás personajes: *Ganay*, dependiente, ergo mal acompañado, de su esposa *Thérèse* (Simone Signoret), burguesa, parálitica, consentidora de su relación con *Silvia*; la propia *Thérèse* que, perdida la complicidad con su marido, manipula sus sentimientos; la dubitativa *Silvia*, consciente de que ninguno de sus dos amantes será el hombre de su vida. ¿Cuál es el detonante de la caída de *Ferrot*? El asesinato de *Silvia* por *Ganay*, que remacha “*su incapacidad de vivir y entender la vida (...) la alienación de un personaje devorado por su trabajo y por su incapacidad de ver la vida como algo más que un escenario en el que todos se reparten los papeles de malos y buenos*”³³. Un *Ganay* celoso al sentirse engañado por *Silvia* clausura su disputa con un inatendido ataque de cólera, golpeándola repetidamente con un cenicero y borrando con parsimonia las huellas de su estancia en el apartamento. Una secuencia que recuerda indiscutiblemente el asesinato de *Victor Pegala* (Maurice Ronet), el amante de su esposa *Hélène* (Stéphane Audran), a manos de *Charles Desvallées* (Michel Bouquet) en *La mujer infiel* (*La femme infidèle*, Claude Chabrol, 1968). En el acto de

muy aconsejable recuperación, **No hay salida** (*No way out*, Roger Donaldson, 1987) con Kevin Costner, Gene Hackman y Sean Young. (Juan de Dios Salas. CineClub Universitario/Aula de Cine, 2021)

3. José María Latorre, “Policía Python 357: Los policías se atraen”, rev. Dirigido por..., septiembre 1998.



Ganay se confunden razón y sentimiento. Y a propósito de su maldad, recordemos una frase de *Ferot* a su subordinado *Ménard* (Mathieu Carrière): “No hay hombres cien por cien buenos y cien por cien malvados”. Una reflexión que le aproxima aún más a la filosofía chabroliana del thriller. A partir de aquí, *Ganay* encarga el caso a *Ferot*, el cerco policial se estrecha sobre él, viéndose forzado a llevar a cabo una investigación contra sí mismo, pero a la vez, sin saberlo, debe obtener pruebas que incriminen a *Ganay*⁴⁴.

El film escruta temas como la lealtad y la traición, el estoicismo, la tristeza (teñida de melancolía) o la amistad viril (más importante que el amor/pasión heterosexual), un hilo de connivencia sutil y de tácita complicidad humana, que solo la muerte interrumpirá bruscamente. Se impone un fetichismo de vestuario y de las armas. Hay un plano Melville: la escena en que *Ganay* se alisa el ala del sombrero frente al espejo. Y la vestimenta de *Ferot* remite a la oreada por *Harry Callahan* (Clint Eastwood) en **Harry el sucio** (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971). La aplicación de la violencia es seca y desengañada, a modo de latigazos de extrema virulencia, pero también responde a la sublimación de un malestar

4. Curiosamente, en *La amenaza* se produce la situación inversa: *Henri* (Yves Montand) disemina pistas falsas para inculparse a fin de salvar a la mujer que ama, *Julie* (Cara le Laure), acusada (falsamente) del asesinato de *Dominique* (Marie Dubois), la (ex)amante de *Henri*.

interior. Se acentúa el aire ritual (impugnándose la liturgia) y el tono ceremonial inseparable a la mirada de Corneau, ya revelados en las imágenes iniciales. La depuración de la realización, o cierta desdramatización que impregna el relato, expresión de vigor, rigor y fulgor, se sustenta en una aproximación a los objetos, a los decorados, ajena al vaciado de sentido que opera en la mayoría de films de Jean-Pierre Melville. Todo ello imprime un sello propio, intransferible, a la estudiada puesta en escena de Alain Corneau, que irá ensanchando y afinando en sus futuros tratamientos del “polar”, trabajos invadidos por un aliento de clasicismo y de transgresión, pues puliendo sus formas y recursos no pierde un ápice de furia expresiva y contenida contundencia.

Texto (extractos):

Ramón Freixas y Joan Bassa, “Policía Python 357: un film triste y melancólico”, en dossier “Cine policiaco francés”, rev. Dirigido, abril 2016.



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2021

AGRADECIMIENTOS:
RAMÓN REINA/MANDERLEY
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN,
JUAN CARLOS LARA & JULIA NARANJO)
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)
ADRIÁN DE LA FUENTE
M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM
MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>