

sado, que ya estaba prácticamente perdida. Sus piezas son hoy piezas de colección... Se proponen vivificar aquello que aún tenga algo de vida, pero continuar con un lenguaje de nuestros días... Es decir, se proponen ser tradicionales en el más amplio sentido de la palabra, pues la tradición no es lo que se fosiliza, sino lo que se continúa.

Pero, además, todo eso, que ya empieza a ser muy complejo, pretenden esos dos, Díaz Pardo y Seoane, unificarlo de alguna manera, agruparlo, darle coherencia doctrinal dentro de una entidad institucional investigadora que ya tiene un nombre: «Laboratorio de Formas de Galicia». Yo le deseo a todo eso larga vida. Deseo, además, que eso que no nace de la pretensión de ser negocio, lo sea, porque de alguna manera tiene que vivir y porque está muy bien que las cosas bien nacidas —nacidas con una pretensión de servicio— se desarrollen sin agobios.

A mí me gusta mucho encontrarme con Díaz Pardo. Anda siempre disfrazado de persona cotidiana —como si no supiera muchas cosas, como si no estuviera al día de lo que pasa en el mundo— y la conversación con él fluye diáfana y armónica, como si no fuera más que una buena persona privada.

«Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño»: un libro de Nikolaus Pevsner. (Gustavo Gili)

Ese Pevsner, al que no hay que confundir con el otro, con el escultor, es uno de los más calificados tratadistas de la arquitectura y el diseño moderno. Es, sobre todo, un historiador. Es de origen alemán, aun cuando escriba en inglés.

El argumento de su libro se atiene taxativamente a lo que su título promete. Pero él, economizando aportes argumentales, sitúa esos orígenes en los momentos inmediatamente anteriores al movimiento «modernista» y en el «Modernismo» propiamente dicho.

Creo que ya nadie discutiría hoy la importancia verdaderamente decisiva que el Modernismo, en todas sus formas,

tuvo en el desarrollo de la arquitectura contemporánea y, sobre todo, en el diseño. Pero es curioso constatarlo. Porque, a primera vista, la exuberancia «modernista» parecería estar reñida con un movimiento que acabaría depurando las formas hasta lo inaudito, como ocurre con toda la arquitectura contemporánea. Hoy sabemos que eso que nos parece exuberancia no era otra cosa que complejidad estructural en los momentos en que se estaba iniciando una nueva ideología de las estructuras. La complejidad estructural de ese momento de la arquitectura puede ser similar, algunas veces, a la de las de una libélula... Pero aún no había nacido la arquitectura «orgánica».

Pevsner, que parte en su libro de los momentos de la aplicación del hierro como elemento arquitectónico, pasa documentadamente sobre todo el movimiento «modernista» y enfoca ya a los momentos iniciales de la arquitectura y el diseño «modernos» propiamente dichos. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

Bertolucci: Las ilusiones perdidas

Descubierto con "La commare secca", su primer largometraje, Bernardo Bertolucci apareció en el panorama del cine italiano como la esperanza de una renovación. Su juventud —debutó a los veintidós años—, el aprendizaje junto a Pasolini, su actitud poética e ideológica hicieron pensar que Bertolucci aportaría al cine italiano una conciencia crítica que estaba a punto de desaparecer entre el grueso de la producción italia-

na, sumida en los "western-spaghetti".

"Prima della rivoluzione" —1964—, su segundo film, confirmaba las ambiciones del joven autor, garantizando una posición polémica en el contexto de una cinematografía conformada a los intereses del capital americano. Film discursivo y político, "Prima della rivoluzione" es, ante todo, un apasionado diario de las contradicciones ideológicas de un joven burgués parmesano.

Fabrizio rompe con Clelia, una muchacha perteneciente a su misma clase social; él es marxista y ella acepta la moral heredada por la burguesía. Fabrizio se relaciona con Cesare, un maestro de escuela

cepcionado y desengañado políticamente, incapaz de atender a los requerimientos racionales de Cesare, frustrado sentimentalmente, Fabrizio busca instintivamente el amparo de su clase, retorna a Clelia, se casa con ella y renuncia al debate ideológico que, hasta el momento, había sido la base de su existencia.

Bertolucci no ha pretendido testimoniar objetivamente la situación política de una generación, aunque sí proporciona datos interesantes sobre el desencanto ideológico de la promoción nacida en plena guerra. Su film es, ante todo, una confesión. Y a partir de aquí es como hay que juzgar las intenciones y los logros.



que es su guía ideológico, y con Agostino, un muchacho hijo de un industrial. Ante el suicidio de éste, las ideas de Fabrizio —no demasiado sólidas— parecen entrar en crisis. Sólo consigue sacarle de su abatimiento Gina, la hermana pequeña de su madre, quien trata de comprenderle. Gina se aferra a la seguridad dogmática —aunque algo tambaleante— de Fabrizio, a la vez que le comunica su vitalidad un poco irracional. Es un amor complicado por la neurosis de la muchacha, que no contribuye ciertamente a proporcionar un equilibrio a Fabrizio. El abandono de Gina termina por romper los últimos apoyos de Fabrizio: de-

Si "La commare secca" pretendía documentar sobre unos personajes marginados de la sociedad, desde una perspectiva lírica e irónica, "Prima della rivoluzione" se presenta como una confidencia expresada en primera persona a través de la voz en "off" de Fabrizio, que aparece como una contrafigura del propio Bertolucci.

El film se estructura a partir de las vacilaciones ideológicas del personaje central: de ahí el tono desmesurado del relato, su narrativa fluctuante y dispersa, acorde con la mentalidad dubitativa de Fabrizio. Resulta difícil juzgar críticamente un film estructurado como una confidencia: parece

más adecuado escucharla y compadecer el desencantado destino de este joven burgués, recuperado al fin por el sistema. Sin embargo, y aunque a un nivel sentimental, Bertolucci puede resultar convincente; se echa de menos una estructuración más racional de los motivos que conducen a Fabrizio a aceptar su muerte ideológica.

El relato en primera persona, apto para comunicar sensaciones o, todo lo más, experiencias del tipo más inmediato, se revela insuficiente a la hora de intentar interpretar —aunque sea de un modo estrictamente individual— las contradicciones ideológicas de una generación representada en un personaje típico.

El film vale lo que pueda valer su grado de contacto con una sensibilidad acorde, con alguien que participe de las mismas dudas y vacilaciones que el personaje a quien Bertolucci utiliza como confidente. Un subjetivismo traicionado por unas pretensiones generalizadoras; unas intenciones de exposición objetiva degradadas por un caso particular. En definitiva, y más allá del más obvio sentido del film, "Prima della rivoluzione" delata la contradicción de un creador, con el coraje suficiente para psicoanalizarse en público, pero vacilante a la hora de optar por un método estilístico que exprese adecuadamente su confidencia. ■ JESUS GARCIA DE DUENAS.

TEATRO

Sobre la asimilación del teatro crítico

La simultánea presencia de «Tartufo», «Las criadas» y «Rosas rojas para mí», las tres, pese a su diverso punto de arranque y sus también diversos valor y objetivo, unidas por la opinión general bajo el

común denominador de «teatro político», obliga a plantearse una reflexión general sobre el tema de la «asimilación» del teatro crítico por el grupo social criticado.

Se entiende por «asimilación» la impermeabilidad del público ante los argumentos que, desde la escena, ponen en cuestión sus instituciones, sus ideas y, en general, su sistema de vida. Buscando las causas de este fenómeno —común a tantas sociedades—, podríamos pensar que un determinado tipo de cuerpo social necesita sus acusadores —entre los que figurarían los dramaturgos— a fin de tranquilizar la mala conciencia de los sectores más inmovilistas. Las acusaciones oídas por estos espectadores en un teatro, lejos de contribuir a la modificación de sus ideas y de sus actos, operarían sobre los siguientes planos:

a) Penitencia. El espectador en cuestión, intranquilo ante determinadas contradicciones de su vida, consideraría las acusaciones del dramaturgo como un castigo que restablecería el equilibrio y le devolvería su propia estimación.

b) Rechazo inmediato de la identificación. Esta penitencia sería vivida en términos abstractos, puesto que el espectador arrojaría la acusación contra la sociedad en general. Pensaría siempre que él «no era tan malo» como las ideas o las personas puestas en la picota, lo que, automáticamente, desembocaría también en cierta autocomplacencia.

c) Fatalismo social. Ni una, ni mil obras de teatro pueden contradecir eficazmente el principio, profundamente compartido por la gran mayoría del público, según el cual «el hombre es así» y «la injusticia es inevitable» y «el mundo siempre será igual», etcétera. Los mismos pobres suelen asegurar que «siempre habrá pobres», y casi todo el mundo está de acuerdo en que es lógico que el hijo del patrón sea patrón y el hijo del jornalero, jornalero. El público, dominado por estas ideas, atribuye al «idealismo» o al «sectarismo» del dramaturgo, cualquier propuesta de verdadera transformación. El espectador individual renuncia automáticamente a ponerse a sí mismo en cuestión ante la idea de que «los demás siempre serán igual».

d) Magnificación seudodemocrática. Un oscurecido sentimiento hace pensar al público que es bueno que se hable de lo que va mal, porque ello revela su buena disposición a escuchar las admoniciones. Entiende, por lo visto, que ha probado su buena fe y su humildad aceptando la discusión. Esta no se plantea, pues, para llegar a ninguna parte, sino por los supuestos valores morales que se atribuyen al simple hecho de admitir la discusión de los propios defectos.

Estas reacciones, y otras que podríamos descubrir, se asientan en la tradicional dicotomía, propia de tantas sociedades católicas, entre los principios y las obras. Pocas contradicciones resultan, en efecto, tan ostensibles e innegables como las que se dan entre la moral social de los Evangelios y la historia de las sociedades que los han aceptado oficialmente desde hace mil novecientos setenta años. Lo que quiere decir que el espectador dispone de una ancestral preparación para no llevar a la práctica lo que, contemplativamente, escucha o medita en un teatro. Por debajo de las grandes palabras y propósitos, la «vida» impone su ley.

Ninguna obra, en definitiva, aun suponiendo que no existiera una celosa censura previa, podrá cumplir totalmente su función crítica sin contar con un público que acepte que la «ley de vida» es —en aquello que no sea orgánico e individual— la ordenación establecida por unos determinados intereses, y, por tanto, siempre mejorable y subvertible en beneficio de otro orden más libre y más justo. Lo cual quizá entrañe la integración en ese público de todos los sectores sociales, y no sólo de aquel que confunde su propia prosperidad con el verdadero desarrollo general.

Esto no quiere decir que deba soslayarse la propuesta de un teatro crítico, ni menos acusar al autor o al espectáculo «asimilado». Todo conspira para que la «asimilación» se produzca. Se trata de mantenerse vivo y lúcido en el cuerpo de la ballena, sabiendo dónde estamos y aventurando nuestro testimonio.

A fin de cuentas, no hay nada tan «asimilable» como el silencio. ■ JOSE MONLEON.



CINE

Madrid

EL CAMERAMAN, de Buster Keaton (Goya). CEREMONIA SECRETA, de Losey (Luchana, Torre de Madrid). DESERTO ROSSO, de Antonioni (Gayarre). HIROSHIMA, MON AMOUR, de Resnais (Pez). PRIMA DELLA RIVOLUZIONE, de Bernardo Bertolucci (Galileo).

Los films de Chaplin: EL CIRCO (Rex) y LA CONDESA DE HONG-KONG (Lavapiés). ASCENSOR PARA EL CADALSO, de Loula Malle (Tetuán). LA BUSCA, de Angelino Fons (San Rafael). EL DETECTIVE, de Gordon Douglas (Mundial). EDIPO, de Pasolini (Carolina). EL EXTRAÑO VIAJE, de Fernán-Gómez (Oporto, Versailles). GOLFUS DE ROMA, de Lester (Colón). HISTORIAS DE TERROR, de Roger Corman (Copacabana, Muñoz Seca). UNA LUZ EN EL HAMPA, de Sam Fuller (Azul). LOS PROFESIONALES, de Richard Brooks (San Rafael). ROMEO Y JULIETA, de Zeffirelli (Aragón, Samary). LA SEMILLA DEL DIABLO, de Polanski (Pozuelo).

Barcelona

EL ANGEL AZUL, de Josef von Sternberg, con Marlene Dietrich (Alexis). CEREMONIA SECRETA, de Losey (Montecarlo). PEEPING TOM, de Michel Powell, con Karlheinz Böhm (Arcadia). UNA MUCHACHA SIN HISTORIA, de Alexander Kluge (Alexis). YELLOW SUBMARINE, dibujos animados de los Beatles (Balmas).

EL BAILE DE LOS VAMPIROS, de Polanski (Galería Condal, Mahón). BRIGADA HOMICIDA, de Don Siegel (Castilla). CIEN RIFLES, de Tom Gries (Mar). EL ESTRANGULADOR DE BOSTON, de Fleischer (Cristal, Favencia). GOLFUS DE ROMA, de Lester (Unión [H.]). EL INFIERNO DEL ODIO, de Kurosawa (Avenida, Astor, Recreo, Río, Triunfo [P. N.], Verneda). LA PICARA SOLTERA, de Richard Quine (Maragall). PIERROT EL LOCO, de Godard (Savoy). EL PLANETA DE LOS SIMIOS, de Schaffner (Ambos Mundos, Miami). RACHEL, RACHEL, de Paul Newman (América, Loreto, Maragall, Turó). TRES EN UN SOFA, de Jerry Lewis (Rosell). EL VALLE DEL ARCO IRIS, de Ford Coppola (Bohemio, Galileo, Victoria).

TEATRO

Madrid

La recomendación se hace atendiendo a diversos valores culturales y no necesariamente en razón de la calidad teatral del espectáculo.

LAS CRIADAS, de Jean Genet. Director: Víctor García. Con Nuria Espert, Julieta Serrano y Mayrata O'Wisiedo (Fígara). EL TARTUFO, de Molière. Director: Adolfo Marsillach. Con A. Marsillach, José María Prada, Tara del Río, Carmen de la Maza, etcétera (Comedia). ROSAS

ROJAS PARA MI, de Sean O'Casey. Director: José M. Morera. Con María Luisa Merlo, Carlos Larrañaga, Luis Peña, etcétera (Beatriz).

Barcelona

EL KNACK, de Ann Jellicoe, traducido por Terenci Moix. Con Rosa María Sardá y Enrique Arredondo (Windsor).

ARTE

Madrid

GALERIA JUANA MORDO: Antonio Suárez (pintura). GALERIA SEIQUER: Angel Orcajo (dibujos). GALERIA DA VINCI: Agustín Pérez Bellas (dibujos). GALERIA BIOSCA: Mercedes Ruibal (pintura). GALERIA CULTART: Tomás García (múltiples).

Barcelona

COLEGIO DE ARQUITECTOS: Desingn Investigacions Grafiques. SALA GASPARR: Colectiva Picasso, Miró, Tapies...

LIBROS

LOS EJERCITOS DE LA NOCHE, de Norman Mailer. Ediciones Grijalbo.

CAMPO DE MORO, de Max Aub. Ediciones Andorra.

LOS EXILIADOS ROMANTICOS (Bakunin, Herzen, Ogarev), de E. H. Carr. Ediciones Anagrama.

CONVERSACION EN LA CATEDRAL, de Mario Vargas Llosa. Ediciones Seix y Barral.

ANTROPOLOGIA POLITICA, de Georges Balandier. Ediciones Península.

MARXISMO Y ESTRUCTURALISMO, de L. Sebag. Ediciones Siglo XXI.

LITERATURA Y SOCIEDAD, de Barthes, Lefebvre, Goldman y otros. Ediciones Martínez Roca.

CRITICA CULTURAL Y SOCIEDAD, de T. W. Adorno. Ediciones Ariel.