

# taurus ediciones, s.a.

WALTER BENJAMIN

## ILUMINACIONES / 1

CARLOS MOYA

## TEORIA SOCIOLOGICA: UNA INTRODUCCION CRITICA

THEODOR W. ADORNO

## LA IDEOLOGIA COMO LENGUAJE

DOMINGO YNDURAIN

## ANALISIS FORMAL DE LA POESIA DE ESPRONCEDA

JOSE MARIA GIL ROBLES

## DISCURSOS PARLAMENTARIOS

Edición crítica, por Carlos Seco. Epílogo, en 1971, de José María Gil Robles

taurus

PLAZA MARQUES DE SALAMANCA, 7

MADRID-6

do) y el otro una crítica implacable de tres grabaciones de *La consagración de la primavera*: la de Herbert von Karajan, la de Pierre Boulez y la de la Orquesta Sinfónica Estatal de Moscú dirigida por P. Kp a o t. Exhaustivamente pormenorizada, y ciertamente pródiga en observaciones sarcásticas, esta «revisión» de Stravinsky a tres de las más notorias grabaciones de su obra más conocida —que se cuenta, sin duda, entre el género de textos que más antipatías habían de valerle en vida— resulta, cuando menos, sumamente reveladora de la personalidad y las ideas del gran compositor.

Lo dicho hasta ahora integra sustancialmente la primera parte —«Miscelánea»— del libro; lo que sigue —la mitad restante del volumen— son fragmentos de los diarios de Robert Craft entre 1948 y 1968. El lector haría mal prescindiendo de esta parte: aunque no siempre todo lo transcrito guarde una relación estricta con Stravinsky, lo que dice Craft es siempre inteli-

gente y atinado, y, con frecuencia, de un raro valor documental. Evelyn Waugh, T. S. Eliot, Christopher Isherwood, Graham Greene, Mariane Moore, Aldous Huxley, Auden, Chagall, Poulenc, Boulez, Marcel Duchamp, Nureyev, etc., aparecen, agudamente captados por Craft, en su perfil cotidiano, en sus conversaciones con el viejo maestro (¡qué delicia impagable, por ejemplo, esta cena entre Stravinsky y Eliot, en la que ambos abominan de Tagore y muestran su interés por el teatro de Voltaire, que, sin embargo, nunca han llegado a leer!). En su conjunto, acaso *Retrospectives and conclusions* no sea necesariamente el más notable de los productos de la colaboración Stravinsky-Craft; pero, como cualquiera de ellos, es una lectura apasionante para quien sienta un mínimo de curiosidad no sólo por una de las figuras capitales del arte de nuestro siglo, sino, simplemente, por el arte de nuestro siglo tout court.



Pablo Garsaball interpreta un tango, incluido en "El retaule del flautista", de Jordi Teixidor.

## T EATRO

### Cuatrocientas del «Retaule»

Hace unos días han celebrado en el Capsa las cuatrocientas representaciones de

«El retaule del flautista», de Jordi Teixidor, según el montaje de Felú Formosa. No se trata ahora de señalar la supervivencia de un texto que fue prohibido en Madrid en la versión de los Tábano. Esto hubiera sido interesante hace unos años, cuando todo el teatro se reducía a literatura y el hecho de que de un mismo texto hubieran salido un montaje autorizado y otro prohibido habría puesto en evidencia hasta qué punto interviene en la conformación

de un hecho teatral la puesta escénica. El trabajo de Formosa sería un trabajo más contenido, más irónico; el de los Tábaro más explícito, más ingenuo, más agresivo.

Esto, ya digo que es hoy secundario por estar al alcance de cualquier entendedor. Lo importante como fenómeno sociológico barcelonés es que «El retaule del flautista» es la primera obra de un autor catalán joven que alcanza ese «increíble» éxito. Y en un teatro tan difícil y particular como es el Capsa, en mano de unos actores que, salvo el caso de Pau Garsaball, carecen de aureolas y popularidades que apoyen el fenómeno. ¿Y quién ha ido a ver las ya cuatrocientas y pico representaciones de «El retaule del flautista»? Es evidente que no el público habitual, muy reducido a juzgar por la agonía general del «teatro serio» en Barcelona. Tampoco se trata de un melodrama, de una revista o de un sainete cómico de los que arrastran a ciertos sectores populares. El fenómeno es otro y es preciso concluir que mucha gente joven, de Barcelona y de los pueblos de alrededor, que muchos sectores universitarios, que una zona, en fin, siempre de espaldas a la vida teatral de la capital catalana, ha acudido al Capsa. Es difícil saber cuál será exactamente la continuidad de este fenómeno. Aunque una cosa sí puede señalarse. Por primera vez, después de tantos esfuerzos, un teatro catalán crítico y de nuestros días es posible. Porque no sólo existen autores y grupos —que eso nunca ha faltado del todo—, sino un público concreto y numeroso dispuesto a sostener económicamente ese teatro.

De ahí la enorme importancia de estas ya rebasadas cuatrocientas representaciones de «El retaule del flautista». ■

JOSE MONLEON.

## CINE

### Justo, en el umbral de la puerta: «Muriel»

Hay una imagen en «Muriel» que se repite de una forma constante: la de una puerta abriéndose o cerrándose para dar paso a un determinado personaje. Imagen, por supuesto, no casual, sino utilizada como signo lingüístico capaz de resumir emblemáticamente

la totalidad de la película. Porque si cualquier puerta une y separa al mismo tiempo dos espacios dados e incluso sintetiza y detiene el transcurso temporal que enlaza al uno con el otro, el exacto instante en que atravesamos el umbral de la puerta no pertenece ni al espacio que hemos dejado ni al que todavía no hemos llegado, ni al tiempo que ha transcurrido en el primero de ellos ni al que ha de transcurrir en el segundo. Estamos en unas coordenadas espacio-temporales propias de la puerta, absolutamente autónomas en principio, pero que sólo adquieren un significado en cuanto que se relacionan con lo existente ante o detrás de ella. De ahí su transitoriedad, su provisionalidad, su carácter de realidad nula o, cuando mucho, precaria, su ausencia de entidad específica... Todo ello en un mismo grado que el mundo y los personajes que refleja «Muriel».

a punto de ser» sin que su pasado ni la precariedad de su presente más inmediato se lo permita. No se trata de un trabalenguas ni de una complacencia en la expresión críptica, sino que la complejidad del film de Resnais obliga necesariamente a la utilización de un determinado nivel expresivo en el análisis crítico. Y al hablar de «Muriel ou le temps d'un retour», lo cómodo sería remitir a la mil veces dicha obsesión temporal de Resnais, a su constante dialéctica olvido-memoria, ambas aquí presentes, pero el propio rigor intelectual del autor de «Hiroshima, mon amour» nos exige —incluso éticamente— la profundización continua en unas constantes que, tratadas superficialmente, se han convertido con plena facilidad en tópicos.

Sin lugar a dudas, el que Resnais haya elegido a unos personajes en crisis responde en gran parte a su preocupa-

Mostra de Venecia de 1963. Reflejo ejercido no únicamente a través de los personajes de Bernard, Alphonse o Robert, testigos directos —o fingidos, como en el segundo caso— de la lucha, o de los enfrentamientos que se producen entre ellos, sino a través de un cauce subterráneo que demuestra especialmente la maestría del guión de Jean Cayrol (1), superior, en mi opinión, a la película en sí.

Porque es ese cauce subterráneo y no la apariencia más inmediata, es decir las sucesivas historias que se nos van presentando entrelazadamente, el que realmente estructura el film, buscando una reflexión consciente por parte del espectador, llamado a percibir por su cuenta a partir de unas determinadas conductas, a partir de unos determinados hechos, esa situación de crisis, esa «especie de malestar» que Resnais provoca plano a plano por medio de la frialdad y «mal gusto» de su puesta en escena, situada en la misma dirección que el texto de Cayrol aunque —insisto— sin llevarlo hasta sus más últimas posibilidades. La constatación de que el personaje sobre el que realmente gravita toda la película y que incluso le da título («Muriel», la muchacha argelina torturada y asesinada por las tropas francesas de ocupación y, concretamente, por un grupo de soldados entre los que se hallaban Robert y Bernard) no aparece físicamente a lo largo de las casi dos horas de proyección, creo que ya da una idea bastante clara de cómo está estructurado el tercer largometraje de Resnais.

Nos hallamos, pues, ante una estructura oculta, ante una «estructura ausente» (en términos de Umberto Eco) de posibilidades infinitas, capaz de mantener la continua búsqueda espacio-temporal que Resnais aplica a su lenguaje y causa de que, por ejemplo, «Muriel» sea seguramente el único film que ha conseguido darnos el presente como tal en toda su fugacidad, llegando a hacernos conscientes de lo imposible de su aprehensión. ■ FERNANDO LARA.

### Al fin... probablemente, la Filmoteca

Ya está anunciada la reaparición de la Filmoteca Nacional de España. Si los proyec-

(1) Aunque, más bien, se trata de una labor conjunta Cayrol-Resnais. El guión está publicado en castellano por el Cine-Club Era, de Méjico, pudiéndose hallar en las librerías españolas mínimamente especializadas.



Alain Resnais.

E inevitablemente unos seres así caracterizados no pueden ser más que unos seres en crisis, deudores de algo pasado, atrapados con el presente y desnudos ante el futuro. Porque tanto Boulogne-sur-Mer (escenario del film) como Hélène, Bernard o Alphonse (trío protagonista) se hallan en una situación exacta en la que «no han dejado de ser» ni tampoco «son», porque continuamente «están

ción por un tipo de conflictos muy habitual en su filmografía, pero también como reflejo indirecto, no inmediatamente testimonial, de una situación político-social más amplia, como es la de Francia al término de la guerra de Argelia. «He intentado traducir humildemente una especie de malestar que me parece muy propio de nuestro país hoy», diría Resnais con motivo de la presentación de «Muriel» en la

tos que tiene Florentino Soria se llevan a cabo, no se tratará realmente de una reaparición, sino de un absoluto nacimiento. Lo que Soria quiere hacer es una filmoteca viva, continua, eficaz, que tenga realmente algo que ver con las preocupaciones de quienes se dedican al cine en nuestro país y con la curiosidad de quienes se acercan por primera vez a él. Soria tiene muchos proyectos y, probablemente, se llevarán a cabo.

Todo depende de muchas cosas. De momento, al parecer, se inaugura en Madrid una sala dedicada exclusivamente a las sesiones de la Filmoteca. Una sala que cambie todos los días de programa, que dé sesiones continuas y que garantice una proyección impecable. Algo después se pretende inaugurar otra sala idéntica en Barcelona. Y a continuación organizar en las capitales más importantes ciclos rotativos, y en lugares más pequeños ciclos fijos con los fondos de la Filmoteca.

¿Habrá realmente un público capaz de mantener la existencia de una filmoteca así? ¿Sabrán los organizadores aguantar momentos difíciles y entender siempre bien la situación? ¿Corresponderán las proyecciones al interés general que el cine produce? ¿Entenderá la censura que una filmoteca es un lugar de trabajo y que debe verse todo? ¿Aguantará el público cinéfilo los errores lógicos que una empresa nueva cometerá? ¿Estará la gente dispuesta a ver películas con subtítulos en lenguas extrañas? ¿Responderá la creación de esta Filmoteca a una circunstancia de la moda o a un interés real de la Administración, permanente y sólido?

Probablemente a primeros de diciembre, comience ya la Filmoteca a funcionar en Madrid. Probablemente continúe luego realizando los proyectos que el inquieto Florentino Soria tiene previstos. Se quiere empezar con un ciclo de cine brasileño —incompleto y extraño, pero interesante—, hacer luego un homenaje a Segundo de Chomón, de quien se celebra ahora el primer centenario de su nacimiento, y continuar luego con otros ciclos (entre ellos, uno de Minnelli). Las perspectivas de la Filmoteca son, esta vez, optimistas. Serán muchas las circunstancias que harán que, definitivamente, la existencia de esta Filmoteca —fundamental en la vida cinematográfica del país— sea una realidad palpable.

Porque nos debe sorprender a estas alturas ignoramos todavía la personalidad, por ejemplo, de Segundo