

Títulos publicados

Aldo Rossi
La arquitectura de la ciudad
Págs. 240 Ptas. 240,-

Furio Colombo
Televisión: La realidad como espectáculo
Págs. 108 Ptas. 130,-

Renato De Fusco
La idea de Arquitectura
Págs. 240 Ptas. 240,-

Gisèle Freund
La fotografía como documento social
Págs. 208 Ptas. 220,-

John Heartfield
Guerra en la Paz
Págs. 154 Ptas. 200,-

En preparación

Christopher Alexander et al.
Urbanismo y participación

Umberto Barbaro
El Cine y la reivindicación marxista del Arte

René Berger
Arte y Comunicación

Paolo Bertetto
Cine, fábrica, vanguardia

Gianfranco Bettetini
Producción artística y puesta en escena

Malcolm Caldwell et al.
Socialismo y medio ambiente

Jean Cazeneuve
El hombre telespectador

Tomás Maldonado
El diseño industrial

Frank D. McConnell
El cine y la imaginación romántica

Franco Pecori
Cine, forma y método

Francesco Poli
Producción artística y mercado

Margarita Rivière
La moda, ¿comunicación o incomunicación?

Herbert I. Schiller
Comunicación de masas e imperialismo yanqui

Colección Comunicación Visual

Paul Maenz
Art Déco: 1920-1940
Ptas. 540,-

Donis A. Dondis
La sintaxis de la imagen
Ptas. 320,-

Georges Péninou
Semiótica de la publicidad
Ptas. 380,-

"Terra baixa", ahora

Algunos han sostenido que la tradición teatral del país es tan mala que mejor sería no tenerla. Otros sostienen, sin embargo, que es imprescindible valorar lo que se tiene; no sólo a través de la investigación puramente ensayística, sino confrontando escénicamente las obras claves del pasado con los públicos contemporáneos. Es decir, planteándose la idea de tradición como una realidad viva.

En este segundo pensamiento se sitúan los montajes que Ricardo Salvat ha hecho de las obras de Angel Guimerá "La filla del mar", tiempo atrás en el Nacional de Barcelona, y, ahora, "Terra baixa", en el Romea. Desde cuyo escenario —para dar paso al Tenorio de Juan Capri y Mary Santpere— ha saltado a una serie de representaciones en ciudades vecinas a Barcelona.

Como se ve, el montaje de "Terra baixa", en el marco de una cartelera totalmente dominada por el teatro en lengua castellana, tiene su significación específica, que excede al de la simple reposición de un viejo éxito.

Digamos en seguida que el texto empleado no es exactamente el de Guimerá. Una acertada decisión ha sido la de confiar a Josep Maria Benet su revisión, con lo que se ha perdido mucha de la hojarasca, de la literatura quemada por el paso de los años, para robustecer, en cambio, el vigor y el sentido del conflicto. En la versión que acabamos de ver —y en el resultado participan tanto Benet como el director Ricardo Salvat y los actores—, el drama deja de remitirnos a la imagen ingenua y camp de Mannelic para traducirse en el desentrañamiento de un conflicto creíble, asentado en relaciones socioeconómicas concretas y expresado a través de comportamientos coherentes. "Terra baixa" pierde así buena parte de su carácter de drama romántico, de conflicto excepcional, para convertirse en un capítulo del caciquismo. Más aún: el mismo Sebastián, amante despótico de Marta, que casa a ésta con el engañado Mannelic, aparece como víctima de una posición que le obliga a fin-

gir su ruptura con la mujer que quiere para poderse unir con una rica heredera. Con lo que —y éste sería el valor fundamental de esta versión de "Terra baixa"— se supera toda división personal entre buenos y malos, todo intento de fundamentar el drama en la cualificación moral de los individuos, para hacernos entender y sentir que los comportamientos son la expresión consecuente de las distintas situaciones sociales. Si el drama se produce es, precisamente, porque tales situaciones son injustas y los de abajo —en este ca-

so, Marta y Mannelic— se niegan a aceptar los papeles que el caciquismo les impone. La idea romántica de que la "tierra baja", la tierra habitada, está llena de maldad, frente a la pureza y soledad de las tierras altas donde vivía el pastor —enésima metáfora del conflicto entre el individuo y la sociedad— es, así, totalmente sobrepasada, por cuanto no es de la bondad y de la maldad en abstracto de lo que ahora se habla, sino de una determinada y bien definida sociedad. Incluso el desenlace pierde el carácter de crimen pasional ante

París

Brassens, Stockhausen y Jean-Paul Sartre

Después de cuatro años de ausencia, el anticonformista Brassens volvió al teatro Bobino. No cambió. Sale al escenario con la misma mirada desamparada de sus inicios, musita, co-

mo siempre, frases ininteligibles a su eterno contrabajista, canta buscando aproximadamente las notas los ya clásicos "El gorila" o "El pornógrafo", saluda algo extraño de encontrarse allí y de que le aplaudan y se retira sudoroso, pero contento de haber terminado la faena.

Algo nuevo hay: su cabello es blanco, y gris el bigote; le escuchan los hijos —cuando no lo nietos— de los que le descubrieran hace un cuarto de siglo en el cabaret de Lady Patachou. Trae algunas canciones re-



Stockhausen ante su sintetizador en la Sainte Chapelle.

un coro de vecinos asombrados para plantearse como la respuesta de Mannelic, aceptada por los demás como lógica, ante la agresión moral de que él y Marta son objeto. El cadáver solitario del cacique, tras la salida cómplice de los vecinos, presumiblemente dispuestos a no decir ni una sola palabra que comprometa a Mannelic, es la imagen con que da fin el espectáculo.

Estamos, pues, ante un trabajo, quizá aparentemente modesto, pero digno de atención. Sobre todo —y esto liga con lo que de-

clamos al principio— porque ha buscado reestablecer la vigencia de una de las obras clásicas del teatro catalán, potenciando sus contenidos reales, sin violentarla y, a la vez, sin falsos respetos arqueológicos. Un montaje, en fin, donde está la "Terra baixa" de siempre, con sus méritos y limitaciones naturalistas, con su esquema y su construcción melodramática —la obra se estrenó en el 97— y, a su vez, bajo la mirada renovadora y nada caprichosa de unos cuantos profesionales de nuestros días. ■ JOSE MONLEON.

cientes, por no decir nuevas. Y si al lector le gusta la recreación de la poesía popular y el sempiterno acompañamiento tónica-dominante (sol, do; sol, do; sol, do; chin-chin) sepa que Brassens estará en el Bobino hasta finales de enero.

"Sirius", en el Festival de Otoño

De pie ante un sintetizador con docenas de cables y potenciómetros, con la rosácea de la Sainte Chapelle de fondo, Stockhausen ofrece la imagen del sacerdote de una nueva religión cósmica, de indagador de sonidos abismales, de mago del mundo del futuro.

Así dirige su nueva obra "Sirius", dedicada "a todos los pioneros de la tierra y del espacio".

El romántico y electrónico compositor alemán parte del presupuesto que "para los habitantes de Sirius la música es la forma más elevada de todas las vibraciones; es la disciplina más elaborada y más perfecta. Cada composición está ligada a los ritmos de las constelaciones de las estaciones, a los momentos de cada día, a los elementos naturales y a los diversos estados de los seres".

Para transmitir esta música eligió la fórmula del cuarteto concertante en relieve: dos cantantes (el Norte y el Sur) dialogan con dos instrumentos, que representan al Este y el Oeste. A los cuatro puntos cardinales, Stockhausen superpone doce melodías, correspondientes a los signos del Zodíaco. Durante una hora se cruzan así una multitud de temas, de voces y de sonidos, que adquieren complejidades de gran belleza. A veces se advierten reminiscencias medievales, tanto en el vestuario como en el lenguaje. La obra tiene sus desigualdades —incluso, como todas las experiencias, sus debilidades—. Pero es indudable que Stockhausen sigue con sinceridad una evolución que hace

diez años era imprevisible. No se cierra en ningún estilo, sino que profundiza cada vez más sus propios descubrimientos, sus obsesiones y sus delirios.

Sartre, en las pantallas

Estábamos resignados a no esperar ninguna sorpresa del desolador panorama cinematográfico francés, y he aquí que la ligera "Cousin-cousine" está obteniendo grandes alabanzas en los EE. UU., y —más inaudita aún— la película "Sartre par lui memo" se ha convertido en un éxito taquillero, cuando lo más que se le vaticinaba era una honorable difusión en salas de ensayo y en las Universidades.

Las relaciones difíciles con su padre, la aparición de la "neurosis literaria", su paso al lado del surrealismo, del marxismo y del psicoanálisis, sus relaciones con Simone de Beauvoir (por qué no vivieron nunca juntos), su actitud durante la guerra y ante las luchas de los pueblos argelino y cubano, por qué rechazó el Nobel: Sartre cuenta todo esto durante tres horas, al lado de Simone de Beauvoir.

El resultado es un gran espectáculo. La presencia de Sartre, con su voz metálica y su humor multidireccional, en su despacho de asombroso desorden, es de por sí impresionante. Las imágenes de los hechos que comenta renuevan el interés, cuando se podía caer en la monotonía; el montaje es rápido y preciso. La película finaliza con la definición del papel del intelectual "solidario y crítico": para vencer la contradicción existente entre la universalidad de los conocimientos y la particularidad de la práctica, el intelectual debe ponerse al servicio de las masas.

La película de Alexandre Astruc retraza el largo camino de un burgués de La Rochelle hacia el maoísmo. ■ RAMON CHAO.



"Portero de noche" ("Portiere di notte", 1974), de Lilliana Cavani.

CINE

Los tres estratos de "Portero de noche"

El problema fundamental que plantea un juicio crítico de "Portero de noche" nace de la configuración del film en tres estratos diferentes y de valoración opuesta: la historia de una relación erótica sadomasoquista, la significación del escenario en que la primera fase de dicha relación se produce y el intento de crear una parábola generalizadora a partir de la anécdota narrada. Estratos que Lilliana Cavani busca amalgamar en el conjunto de su película, pero que precisan de un enfoque diferenciado por parte del espectador. Precisamente el mayor peligro de "Portiere di notte" es su juego a varias bandas, su mezcla de elementos dispares o contradictorios que no se hallan sometidos a la clarificación rigurosa que precisaban para huir del caos. Porque en la cineasta italiana existe una indudable tendencia a la polémica cultural o, más aún, al escándalo ideológico. Ello la conduce a difíciles ejercicios sobre el alambre, que ni siempre eran necesarios ni siempre terminan con la fortuna del equilibrista consumado.

En este sentido, "Portero de noche" (1974) es, evidentemente, todo lo contrario a un film

vulgar o inscribible en cualquier rutina. Lilliana Cavani ha apostado fuerte cara a una temática enormemente deslizante si no se cuenta con los triunfos seguros. Porque hacer que la pareja protagonista —él, torturador de las SS, ella, deportada por el nazismo— encuentren su mutua realización sexual en un campo de concentración dentro del que ocupan los lugares opuestos de verdugo y víctima, es una empresa tan arriesgada que casi nadie se atrevería a iniciarla. Pero, por si pareciera poco, la autora de "Galileo" lleva aún más lejos su iniciativa, haciendo que esos dos personajes se reencontren a los doce años de la derrota del nazismo y —en una Viena deshabitada entre cuyas paredes perviven los antiguos hitlerianos— vuelvan a amarse con la misma intensidad que en el campo de exterminio, vivan de nuevo una pasión que habían perdido. El cúmulo de interpretaciones que esta trama origina es inagotable, sobre todo porque la Cavani maneja con gran fluidez el recurso de la ambigüedad. Sin embargo, cuando tal ambigüedad se aplica a una problemática que incide en aspectos tan brutales como el nazismo, tan dolorosos como el exterminio de millones de seres humanos, o tan falsamente metafísicos como la dialéctica verdugo-víctima, deja de ser ambigüedad para transformarse en confusión y piedra de escándalo. Lo que aumenta cuando se desea ir todavía más lejos al poner en práctica ese tercer estrato que mencionábamos al comienzo: la dimensión parábólica a partir de los datos anecdóticos del film. Las declaraciones de Lilliana Ca-