

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,

nismo, 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