

política —partidos, sindicatos, Parlamento, Gobierno— representativa. En otras palabras: dadas las relaciones entre teatro y sociedad, la degradación teatral de Valencia corresponde, como en tantos lugares, a la degradación de su civismo.

El hecho de que todos los "grandes teatros" de Valencia estén cerrados al servicio de espectáculos banales y que el Valencia Cinema y el Micalet aparezcan como dos francotiradores, confirma, inevitablemente, una determinada y peligrosa imagen teatral. Miles de valencianos creen que en el Principal o en la Princesa hacen el teatro "profesional", por compañías "que vienen de Madrid" y actores que salen en las revistas, el cine y la televisión, mientras en el Valencia Cinema y en el Micalet presentan espectáculos difíciles, hechos por aficionados, con frecuencia muy politizados, para universitarios y para gente joven.

Lo que hay por delante es, pues, un profundo trabajo político y cultural. Que, en cuanto al teatro se refiere, haga de él un instrumento de expresión cívica, conquistando para ello los necesarios teatros en todo el país. Porque, naturalmente, Valencia es sólo una parte del problema, y habrá que rescatar muchos locales, a veces de propiedad municipal —como, por ejemplo, es el caso de Alcira—, cerrados o generalmente dedicados al cine.

Inútil insistir en la responsabilidad de la prensa, de los partidos políticos, de los parlamentarios, de los futuros concejales electos, de cuantos tienen una representatividad ciudadana, en el curso de un proceso teatral que es inseparable del proceso político. Y que, evidentemente, contribuirá también a corregir mucha de la obligada ingenuidad y demagogia de los movimientos "marginales", falto de esa responsabilidad que, dicho con palabras de Sartre, "ensucia las manos" y coloca el trabajo en su realidad dialéctica.

En este contexto, la conquista del Principal por los intereses culturales de la ciudad es importante. Si el día de la manifestación proautonomía presentaba "Casto ella, casto él", ahora, cuando los parlamentarios negocian la preautonomía, ofrecen "Sé infiel y no mires con quién". ¿Tiene esto algún sentido tratándose de un teatro de la Diputación?

En mayo vence el período cubierto por el último curso-subasta, del que fue eliminada una sociedad valenciana de amigos del teatro, en la que estaban integradas las fuerzas culturales más progresistas de la ciudad. La eliminación se hi-

zo alegando —por presión recibida desde Madrid— una irregularidad en el depósito de la fianza...

Es lógico que así fuera dentro de la historia que entonces se vivía. Como lo sería el que, ¡al fin!, en mayo el teatro Principal se convirtiera, quizá a través de esa misma sociedad, que ahora, renovada, volverá al ataque, en un centro dramático responsable al servicio de Valencia y del País Valenciano. ■ J. M.

Ricardo Domenech, director de la Escuela Superior de Arte Dramático

En la paupérrima vida teatral española de tantos años, la Real Escuela Superior de Arte Dramático ha ocupado el puesto que lógicamente le correspondía. Profesores serios y valiosos nunca han faltado en el centro y etapas ha habido en que desde la dirección —¿cómo no recordar, por ejemplo, la etapa de Herman Bonnin, que luego ha hecho en el Instituto del Teatro de Barcelona lo que aquí sólo inició?— se luchó por modificar los planes de estudios y crear una Escuela a tono con lo que se hacía en otros países y se consideraba deseable para el nuestro. Pero es obvio que una Escuela oficial sólo puede transformarse e incidir sobre la vida teatral en la medida en que la política cultural de la Administración lo permita, y aquí esa política ha sido casi siempre un freno o un techo.

Prueba de ello ha sido la distancia que siempre ha habido entre la Escuela y la profesionalidad. La inmensa mayoría de nuestros actores han accedido al carnet a través del meritaje, sin esa etapa de información, formación sistemática y concienciación artística que sería deseable.

El resultado de todo ello —y aquí también cabría invertir la argumentación, porque la inoperancia de la Escuela es, más que causa, la consecuencia de una concepción puramente mercantil y no cultural del teatro mantenida desde el Estado— ha sido que la Real Escuela Superior de Arte Dramático, pese a su "oficialidad", al valor teórico de sus títulos, a sus cate- dráticos por oposición, a la importancia de sus instalaciones,

etcétera, etcétera, ha vegetado en una extraña ambigüedad, lejos de los escenarios y, a la vez, sin fuerza para proponer, siquiera en términos de investigación, una alternativa, un "tipo de actor", un discurso artístico que tener en cuenta. La Real Escuela Superior de Arte Dramático estaba, en fin, sumergida en ese infantilismo que la Administración "otorgó" a cualquier estudio del teatro.

Mientras tanto, sin embargo, ha sucedido un hecho muy positivo que con gusto recogemos. Nombrado Rafael Pérez Sierra, que llevaba algo más de un año de esforzada gestión al frente de la Escuela, para el cargo de director general de Teatro, su vacante ha sido cubierta por Ricardo Domenech. Previamente a la designación oficial se había celebrado una votación del claustro de profesores, obteniendo una amplia mayoría: 21 votos frente a los 10 que se repartieron entre los otros dos aspirantes. El nombramiento ha sido, pues, la ratificación de los deseos de profesores y alumnos, que al elegir a Ricardo Domenech —crítico y estudioso teatral, autor de varios libros y numerosos prólogos, redactor de "Primer Acto" durante más de quince años, profesor de la Escuela de Arte Dramático, caracterizado siempre por su información, su progresismo y su independencia—, elegían una "imagen" de la Escuela y un futuro. El hecho de que Domenech presentara a José Estruch, Angel Gutiérrez, José Hormigón y Pilar Francés como sus más inmediatos colaboradores prueba ya su línea de trabajo, tanto si nos atenemos a la personalidad de cada uno, como a su seria dedicación —en su respectivo campo— a la investigación teatral, como a su misma y saludable heterogeneidad ideológica.

El momento es bueno para

intentar hacer algo. Al período de tránsito que atraviesa todo el país, debería añadirse la elaboración del anteproyecto de Ley de Enseñanzas Artísticas, para el que habrá de resultar positiva la presencia de Matías Vallés en la Dirección General correspondiente del Ministerio de Educación Nacional. Conseguir un Estatuto del Profesorado, incorporar a la Escuela cuantos puedan hacer un trabajo útil, preparar buenos actores, formar directores y escenógrafos, dignificar los títulos, conectar con los sindicatos, integrar al alumnado en la gestión del centro, aproximarse definitivamente a la profesionalidad, organizar cursillos o seminarios... Esas y otras muchas ideas parecidas andan ahora en la mente de Ricardo Domenech y de cuantos profesores deben creer —¿cómo no pensar en gentes como Paco Nieva, "enclaustrado" durante tantos años como profesor de escenografía?— que ha llegado el difícil, complejo y batallador momento de darle a la Real Escuela Superior de Arte Dramático el papel que le corresponde según el sonoro nombre con que aparece en el reparto de la vida teatral española. ■ J. M.

MUSICA

Algunos datos sobre "Octubre"

Cuando Eisenstein se hallaba a mitad del rodaje de "La línea general", el Comité oficial para la conmemoración de la Revolución de 1917 le encargó una



"Octubre", de S. M. Eisenstein (1927).

Presentación a la prensa del motor del PEUGEOT 504 fabricado en Vigo por Citroen Hispania

UNA de las consecuencias para Citroën Hispania derivadas de la firma en 1976 de los acuerdos Peugeot-Citroën ha sido acrecentar su gama con un modelo, el P-504, que ha sido objeto de una gran popularidad, tanto en Francia y Europa como en el resto del mundo, desde que fue concebido por Peugeot.

En efecto, la berlina que ahora fabrica Citroën en España, el Peugeot 504, ha sido "Coche del Año" en Europa. Es uno de los "dos litros" más vendidos del mundo dentro del país que lo fabricó y también el más exportado: para finales de 1976, ya se habían vendido 1.600.000 Peugeot 504, de los cuales un 60 por 100 fue exportado. Y en la actualidad, basta recordar que la producción francesa de este modelo es del orden de 1.100 vehículos diarios para los nueve primeros meses correspondientes a 1977.

Las virtudes que han hecho tan popular a este coche son características de los vehículos Peugeot: motor potente y con brío, caja de velocidades muy bien escalonada y de gran precisión capaz de resistir la conducción más deportiva, economía de consumo y entretenimiento y una robustez a toda prueba. Se trata de un automóvil con vocación para los recorridos largos de cualquier tipo cuyas virtudes de diseño resultan más sobresalientes después de mu-

chos kilómetros realizados con dureza y en las circunstancias más favorables.

Su carrocería monocasco lleva, además de los tratamientos anticorrosivos y de pintura, una protección adicional de tectyl en los bajos, especialmente útil en los ambientes húmedos y marinos, que ponen a prueba los acabados más perfectos.

Esta carrocería está diseñada de modo que en caso de colisión permanezca sin deformarse el habitáculo, mientras la energía del choque es absorbida por las secciones extremas delantera o trasera. Esta indeformabilidad es la consecuencia del diseño del habitáculo que está estructurado por tres arcos que actúan a modo de cuadernos aumentando la resistencia del conjunto.

Si a esto añadimos otras características de seguridad y fiabilidad como son la suspensión independiente a las cuatro ruedas, con barras estabilizadoras delantera y trasera, la potencia del motor para los adelantamientos, la sección de los neumáticos, los asientos delanteros con reposacabezas incorporado, los faros halógenos de serie, la columna de dirección plegable en choque frontal, así como el acabado interior sin aristas, puede comprenderse la popularidad del modelo, el cual ofrece a Citroën España la posibilidad de concurrir en las mejores condiciones en este segmento del mercado nacional. ■



GG

Colección
Punto y Línea

Novedades
Diciembre

George Grosz
El rostro de la clase
dominante

&

¡Ajustaremos cuentas!

Filiberto Menna
La opción analítica en
el arte moderno

Ultimos títulos publicados

Mario Manieri Elia
William Morris
y la ideología de la
arquitectura moderna
Ptas. 270,-

Frank D. McConnell
El cine
y la imaginación romántica
Ptas. 260,-

Bienal de Venecia
Fotografía e información
de guerra.
España 1936-1939
Ptas. 290,-

Gregory Battcock (Ed.)
La idea como arte
Ptas. 220,-

Jean Cazeneuve
El hombre teleseleccionador
Ptas. 190,-

Umberto Barbaro
El Cine y el desquite
marxista del Arte (2 vols.)
Ptas. 420,-

Alexandre Cirici
La estética del franquismo
Ptas. 290,-

Colección
Comunicación
Visual

Ultimos títulos publicados

Giulio Carlo Argan et al.
El pasado en el presente
El revival en las artes
plásticas, la arquitectura, el
cine y el teatro

Jan Mukařovský
Escritos de Estética y
Semiótica del Arte
Ptas. 720,-

Luis J. Prieto
Pertinencia y práctica
Ensayos de Semiólogía

Editorial
Gustavo Gili, S.A.

película que recordara —diez años después— los hechos principales que condujeron al triunfo de los bolcheviques. Interrumpiendo la filmación en marcha, Eisenstein y su habitual colaborador Grigori Aleksandrov escribieron rápidamente el guión de lo que había de ser "Octubre", realizada entre febrero y septiembre de 1927. Los medios puestos a su disposición fueron de una amplitud como no se conocía en la Unión Soviética y apenas en occidente, salvo alguna superproducción norteamericana. Más de cien mil personas serían empleadas como figuración, cerca de cincuenta mil metros de negativo quedarían impresionados y toda la ciudad de Leningrado estuvo al servicio del rodaje, hasta el punto de que algún barrio sufrió restricciones de luz en beneficio de la iluminación nocturna de los diversos escenarios naturales. Todo ello, potenciado por la premura de tiempo de una filmación que —según Eisenstein— para hacerse normalmente habría necesitado de un año y medio, motivó un rodaje agotador que el propio autor de "El acorazado Potemkin" describe humorísticamente en sus "Reflexiones de un cineasta". "Octubre" sería finalmente estrenada en marzo de 1928, después de un no menos fatigoso proceso de montaje.

Fue durante esta etapa de montaje cuando Eisenstein calificó "Octubre" como "película difícil por el objetivo y su realización, que debe transmitir al espectador el pujante patetismo de aquellos días que estremecieron al mundo, que establece nuestro nuevo modo de abordar las cosas y los hechos, que actúa sobre el espectador por nuevos y difíciles métodos del arte cinematográfico y que requiere una atención rigurosa y densa". Sin embargo, de este Eisenstein convencido plenamente de lo que ha hecho, al que —en los primeros años treinta— declara al crítico norteamericano Herman G. Weinberg que su "Octubre" "no tiene ningún significado como documento histórico", media todo un abismo. Quizá no demasiado sorprendente para quien, como León Moussinac, conociera la inquietud del propio cineasta sobre las posibilidades de su película: "Eisenstein tenía el presentimiento —escribió el excelente crítico marxista francés— de que su film no podría quedar completo según su deseo, ya que tenía que sufrir modificaciones y cortes". Presentimiento que, lamentablemente, se vio cumplido con creces en la realidad, ya que de los 3.800 metros que integraban "Octubre" tras el montaje efectuado por

Eisenstein, sólo 2.200 fueron mostrados públicamente. ¿Qué pasaba en esos 1.600 metros que la burocracia stalinista había considerado no aptos para su exhibición?

Fundamentalmente, quedaba recogido en ellos la figura y actividad revolucionaria de Leon Trotsky, hombre fundamental en los sucesos de 1917 en cuanto creador de las milicias populares que se oponían a las tropas del Gobierno Provisional, y también como máximo dirigente bolchevique durante los meses en que Lenin se vio de nuevo lanzado a la clandestinidad. Aunque, evidentemente, Eisenstein configuró "Octubre" sin protagonistas individuales, dando este carácter al pueblo revolucionario en su conjunto, no podía evitar —para ser fiel a la Historia— la presencia directa de Trotsky en muchos de los principales acontecimientos. Y así, parece que su intención era la de equiparar las figuras de Lenin y Trotsky en su tratamiento cinematográfico, no situándolos a nivel protagónico, sino como detonadores y guías de las masas que luchaban por su libertad. No obstante, tal como quedó el film después de las manipulaciones burocráticas, mientras Lenin sí es mostrado de acuerdo con esta línea (y, de hecho, una de las mejores secuencias de la película sería el recibimiento a éste en la estación de Finlandia), Trotsky aparece sólo muy brevemente en un par de ocasiones y en ambas significándole como alguien excesivamente prudente y temeroso respecto a la revolución... El stalinismo daba ya muestras palpables de vida —Trotsky se hallaba en 1927 prácticamente desterrado en una zona semidesértica de la Unión Soviética—, y Eisenstein comenzaba desde "Octubre" a ser "mal visto" oficialmente, lo que se iría agravando a partir de "La línea general" (rebautizada "Lo viejo y lo nuevo") dentro de un deterioro de relaciones no exento de altibajos y contradicciones.

Son estos algunos datos que me parece importante conocer a la hora de ver hoy "Octubre" en nuestro país. Porque el desequilibrio que se advierte en el tercer largometraje de Eisenstein, puede venir muy fácilmente de esa serie de mutilaciones sufridas por el negativo original; lo mismo que el carácter poco analítico y fundamentalmente descriptivo del film quizá se origine en su nacimiento como obra conmemorativa. De cualquier forma, el primer tercio de "Octubre" —hasta la contrarrevolución de julio— tiene la marca inconfundible del mejor Eisenstein, donde al vigor revo-

lucionario se une un aliento poético del máximo nivel.

■ FERNANDO LARA.

"New York, New York"

La nostalgia es mala consejera. Para la vida privada, por supuesto: significa siempre un paso atrás, una negación del presente, una comparación entre elementos o situaciones incomparables. Además, ya ni la nostalgia es lo que era; como diría Simone Signoret, quien utiliza precisamente sus emociones nostálgicas para hacer una reflexión viva y actual de otros tiempos. Sólo en ese sentido, la nostalgia puede valer como aproximación al interés de otros, como punto de partida de un espectáculo, de una novela, de una película. En sí misma, la nostalgia se agota inmediatamente. No es más que una emoción menor, cobarde y pocas veces constructiva: no sirve para seguir sino para detenerse. Algo de esto le ha ocurrido a Martin Scorsese con su película "New York, New York", nuevo acercamiento del director de "Taxi Driver" a una ciudad —la suya— que le atrae nostálgicamente. Pero esta nostalgia de Scorsese es también hacia una época del cine —la de su juventud— en la que se crearon una serie de mitos y valores sentimentales capaces de intervenir decisivamente en la formación intelectual y emocional de más de una generación. El cine de los años treinta o cuarenta, con sus espléndidos musicales (en el sentido espectacular del término), con sus sencillos y elementales juegos dramáticos que hoy hacen sonreír por su ingenuidad y hasta por su trampa como los propios juguetes que uno tenía de pequeño. Pero no se puede invitar a los vecinos a compartir esos juguetes porque se aburrirían como enanos. Y como tales puede uno aburrirse con la película de Scorsese; sólo a él interesa lo que está contando. Porque no está contando nada. Se limita a hacer una copia más o menos fidedigna de lo que fueron aquellos musicales, aquellos diálogos, aquellas historias de amor. Incluso incluye en su reparto a Liza Minnelli para que haga de su madre, para que la nostalgia tenga características verosímiles. Pero Liza no es Judy Garland ni, por supuesto, Martin Scorsese es Gene Kelly, o Minnelli, o Busby Berkeley, los maestros del género a los que quiere emular (e incluso cita tácitamente en algún momento de la película), ni, lo que es más importante, la época es ya la

misma: lo que en aquellos años podía tener una justificación histórica, es decir, que podía responder a una sensibilidad colectiva (deformada o no, esa es otra cuestión), en 1977 carece de sentido. Reconstruir un musical clásico es un empeño que queda por debajo del musical que se quiere emular. Emocionar a los espectadores con sentimientos viejos no es posible. Todo esto tiene sentido sólo en la medida en que esa reconstrucción sirva para ir un poco más allá: para reflexionar, como decíamos más arriba. Y está muy claro que Martin Scorsese, a través de las películas con que nos ha castigado hasta la fecha, tiene pocas dotes para iniciarse en ese camino. ■ DIEGO GALAN.

"Las aventuras de Flesh Gordon"

Hacia ya algún tiempo (no demasiado, esa es la verdad) que el espectador español no se veía desagradablemente sorprendido con cortes evidentes en las películas que veía en su país. "Las aventuras de Flesh Gordon" es un nuevo dato en la inmensa recopilación de películas mutiladas que aún está pendiente de hacer exhaustivamente.

Lo que no quiere decir que, a pesar de todo, esta película no sea todavía bastante insólita en nuestras pantallas. No es habitual contemplar un gigantesco pene atravesando el espacio, la palabra "capullo" referida al mismo pene escrita en letras de molde, casi ver cómo una mujer lanzada en paracaídas practica la "fellatio" con su acompañante en pleno vuelo y, en fin, una serie de truculencias similares realizadas con cierto sentido del humor (incluso en algunas ocasiones esporádicas de la película, con auténtico sentido del humor), aunque, con un espíritu totalmente reaccionario:

En la versión española de esta película, al margen de los cortes citados, se ha incluido un texto en "off" que se sospecha nada tiene que ver con el original. En dicho texto se advierte al espectador que lo que va a ver responde a una sátira sobre los films eróticos y, en general, sobre la excesiva pornografía que sufre el mundo nuestro de estos días.

Estas tonterías son, en definitiva, las que postula "Las aventuras de Flesh Gordon", si bien, como antes se señalaba, lo haga en unos términos poco usuales en nuestras pantallas. Esa y no otra es la razón de que le consideremos un mínimo espacio en estas páginas. ■ D. G.