

La Filmoteca, por fin una realidad

Desde hace un buen número de años se venía anunciando, más o menos oficialmente, la creación de una auténtica Filmoteca, con sesiones diarias, cambios de programación y puerta abierta sin carnets ni cuotas mensuales. Por fin se han abierto de esta manera dos salas —Madrid y Barcelona— con el proyecto cercano de hacer ciclos rotativos para otras ciudades españolas. Ante la sorpresa de los propios organizadores —Florentino Soria, Carlos Pumarés, Rafael García Garzón—, el éxito obtenido en las primeras sesiones ha superado cualquier previsión. Y no es que se tratara de proyecciones de títulos extrañísimos o superclegidos. Más bien al contrario (y esto no es en absoluto criticable): la Filmoteca ha comenzado ofreciendo todo aquello que bienamente le dejaban. El fondo del Festival de Cine de San Sebastián ha sido el primer proveedor, y algunos de los títulos premiados en sus últimas convocatorias, las películas exhibidas en la Filmoteca. Si estos títulos, que eran generalmente conocidos, son capaces de abarrotar diariamente una o dos amplias salas (sólo porque se exhiben en versión original íntegra), ¿dónde está la crisis del cine?, ¿dónde esos terribles problemas que nos cuentan los distribuidores y exhibidores?

Maravilloso y perfecto la Filmoteca creada. Ninguna objeción que hacer; antes al contrario, felicitar a los que por fin lo consiguieron. Pero (y empiezan las dudas), ¿cuáles son las limitaciones de esta Filmoteca? ¿Tiene que mantenerse exclusivamente del dinero de taquilla? ¿Podrá así adquirir películas o transportar copias desde todos los confines del mundo? ¿Puede la Filmoteca proyectar cualquier título o va a ser víctima de los estragos de la censura? ¿Permitirán los festivales españoles que su material sea exhibido? ¿Podrá cubrir esta Filmoteca el vacío cinematográfico que padecemos? ¿Tiene carta blanca? Si mantiene el principio de no proyectar copias mutiladas (un breve corte en «Une femme douce»

era, al parecer, imputable a algún clandestino conservador de fotogramas), ¿dónde acabarán sus posibilidades de información?

Confiemos en que los organismos de quien esto dependa empiecen a considerar la mayoría de edad del público filmotequero, mantengan contra viento y marea estas sesiones y tomen nota de la implacable lección que supone el éxito de público obtenido hasta ahora.

■ D. G.

ARTE

Hace algunas semanas, a propósito precisamente de Carmen Aguadé, hablaba yo aquí, en esta sección, de cómo un arte como éste, del que ahora voy a hablar, hubiera resultado, más que anacrónico, provocativo, ocho o diez años más atrás, en la época del poderío absoluto del aforalismo. No es que ese arte que viene a representar, por ejemplo, el de Cruz Novillo, haya llegado al poder de una manera omnimoda. Ni por sus características ni por sus pretensiones aspira a eso. Lo que pasa es que la sensibilidad de estos años no sólo lo acepta, sino que incluso lo hace posible.

¿Cómo cambian los tiempos! Para una persona que esté atenta nada más —nada más— que al latido de las artes, bastaría con percibir cómo las cosas cambian en la medida que va cambiando la gente. ¿Pero bastaría eso sólo en realidad? No. Sería necesario hacer un pequeño esfuerzo intelectual complementario y comprobar cómo un cambio de las artes se corresponde de alguna manera con un cambio de la vida.

CRUZ NOVILLO, EN LA GALERÍA SKIRA, MADRID

Antes que cualquier otro tipo de comparación, yo creo que valdría la pena trazar un paralelo entre lo que podía ser —y lo que era realmente— una actitud estética como la de Cruz Novillo, man-

tenida hace doce o catorce años, y lo que es ahora. Claro que el arte de Cruz Novillo no existía entonces, según creo. Por lo menos, no existía de manera significativa. Pero existía, en cambio —siempre tengo que echar mano de eso para poner un ejemplo de aquel tiempo—, el «Equipo 57» o, incluso, José María de Labra. La diferencia que, a mi manera de ver, salta más a la vista entre unos y otros —entre el «Equipo 57» y Labra, por una parte, y Cruz Novillo, por otra— es que aquéllos caminaron desde la teoría a la práctica, mientras que éste marcha desde la práctica a la teoría.

La práctica —lo que yo llamo «práctica» en este momento— es «el diseño industrial»: la aplicación proyectiva de sus saberes y conocimientos al diseño, con destino a una ulterior realización industrial, de objetos de uso diario. Contrariamente, lo que llamo «teoría» no es solamente la justificación del empleo de sus formas posibles dentro del espacio disponible, sino el planteamiento de todo ello en la plástica propiamente dicha, en el cuadro o en la escultura. El «Equipo 57» llegó a realizar muchos y, yo añadiría, muy buenos diseños. Eso es perfectamente comprobable. Esa derivación ulterior de su actividad fue como una consecuencia inevitable de toda su teorización anterior en el seno del espacio plástico.

Veamos, ahora, el caso de Cruz Novillo. Cruz Novillo, públicamente al menos, ha sido diseñador antes que pintor. Y aun cuando yo no niegue una posible actividad plástica anterior, que le desconozco, es lo cierto que esta obra que ahora nos expone —la que da origen a este comentario— es posterior a aquellos diseños y, por supuesto, se beneficia en ella de la experiencia que en aquéllos adquirió.

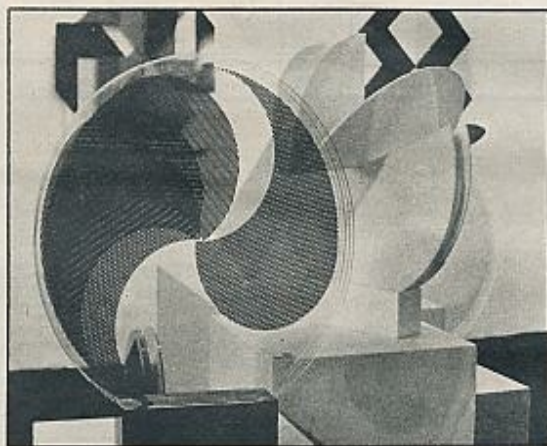
Pero atendamos a la obra plástica propiamente dicha. Es evidente su mayor complejidad si la comparamos con la de los otros creadores. Cruz Novillo pinta sobre diversos planos intercambiables, con diversos módulos, los cuales, por agregación o yuxtaposición, posibilitan siempre un cambio, un dina-

mismo... Las formas cambian con relación al espacio que las envuelve... Pero cambian, precisamente, las formas, y ellas son las sustanciales protagonistas: el espacio es un elemento auxiliar. Labra y el «Equipo» también utilizaban las formas, pero, ya que no para movilizar al espacio, para teorizarlo. El espacio era el protagonista.

¿Qué es lo que ha cambiado? Ha cambiado, fundamentalmente, una actitud. Aquéllos se situaban en una teoría; Cruz Novillo vive instalado en una práctica.

Que vive en una práctica es algo que se advierte en la primera ojeada a esa exposición: por la limpidez, por la rotundidad sin dubitaciones

malismo era, entonces, el testimonio sintético y significativo de un irracionalismo —de un instintivismo— que, a todos los niveles, inundaba la vida de entonces. Y la respuesta a eso de actitudes como la de Labra o el «Equipo 57», ¿qué era? Era «la consolación por la filosofía», algo que tenía reflejos en el arte, pero que también estaba en la vida. Muchos hombres, muchas actitudes, en aquel tiempo, clamaban contra esa invasión de los bárbaros, contra «el asalto a la razón»... ¿En aquel tiempo solamente? ¿Es que la razón ya no es hostigada, ya no se la asalta como antes? No: el asalto continúa. Pero se buscan, paradójicamente, justifi-



con que esas obras se forman y se conforman a sí mismas, por la ejemplaridad con que se muestran nítidamente plásticas. Además, se ofrecen a la vista: están hechas para ser percibidas sensitivamente. Aquellas de los pioneros anteriores estaban hechas, antes que nada, para ser comprendidas.

Yo insinué, en las primeras líneas de esta crónica, algo que se debería hacer al enfrentarse con esas situaciones de cambio: desentrañar en el arte, como elemento significativo que es, el signo de la vida. Pero confieso que en este caso yo no sabría hacerlo. Sé que eso es así, pero no soy capaz de justificarlo.

De todas formas, debo aclarar que, en los tiempos del «Equipo 57», el signo de la vida no había que justificarlo en eso, como un reflejo, sino en el aforalismo. El afor-

caciones racionales. Es como ese arte que parece manifestarse antiformalista porque se vale de la geometría, pero que lo reduce todo a un juego irrazonable. No: el de Pepe Cruz Novillo no es de esos; él es, ante todo, un investigador.

De todas maneras, conviene aclarar. El arte es más un testimonio que una propuesta. El aforalismo, por ejemplo, era el reflejo del irracionalismo que circulaba por la vida. No lo estaba proponiendo: incluso, en muchos casos, lo estaba denunciando. Lo cual no quita para que en el otro arte pudieran pasar las cosas a la inversa: el arte de las normas razonables es más una propuesta para someterse al predominio de la razón que el testimonio de que esa razón circula también por la vida. ■ J. M. MORENO GALVAN.