

cuando sus responsables se encuentran perfectamente integrados en esa línea oficial. En su primera mitad (y nada predice un cambio sustancial, al margen de la posible calidad de algunos títulos concretos), este sigue siendo un Festival muerto, fantasmal, puramente apariciencia, porque así lo son los presupuestos en que se basa. Donde hacen su agosto determinados comerciantes del cine, donde vienen a lanzarse estremitas de tercera calidad, donde la alta burguesía donostiarra tiene ocasión de explayarse, donde las sesiones de noche en el Victoria Eugenia —para

quienes creemos en su poder de comunicación social, en su valor cara al desarrollo de la conciencia del hombre contemporáneo, el certamen significa un marasmo de decepciones, aburrimiento e irritación. Habrá que dejarlo definitivamente en manos de los gacetilleros de la prensa del corazón, de la frivolidad y el cotilleo, que este año lo invaden más que nunca. Durante veintiuna ediciones, la crítica responsable ha ido exponiendo su punto de vista, contrario casi siempre al desarrollo y utilización sufrido por el Festival. Nunca se le hizo caso. Quizá haya llega-



«The long goodbye», de Robert Altman (Estados Unidos).



«El espíritu de la colmena», de Víctor Erice (España).

el que toda la manifestación parece montada— revelan lo aparatoso y banal de una sociedad alegre, segura y confiada. Pero para quienes el cine significa otra cosa bastante más seria y profunda, para

do, entonces, el momento de abdicar, de erigir la bandera blanca del desaliento y la impotencia.

Curiosamente, el único dato positivo dentro de este panorama queda significado por la



Día más, día menos. A un jour prés one day more or less.

participación española. Confiada a directores jóvenes —Victor Erice y Josefina Molina—, en obras emprendidas por dos de los escasos productores de interés que existen entre nosotros —Eliás Querejeta y Gabriel Moralejo—, rompe afortunadamente la norma mantenida por San Sebastián de combinar el film de un director tradicional con el de otro de menor edad. Y no se trata de prejuicio generacional, sino de que —mientras no se demuestre lo contrario— las únicas películas ambiciosas de los últimos años de nuestro cine las han llevado a cabo jóvenes realizadores, entendiendo por tal a aquellos cuyo techo máximo ronda los cuarenta años. En el momento de redactar estas líneas, desconozco aún «Vera, un cuento cruel», de Josefina Molina, pero sí puedo decir ya que, con «El espíritu de la colmena», Erice ha logrado un excelente film, no sólo superior al resto de los vistos —lo que, en este caso, no quiere decir demasiado—, sino una auténtica obra de importancia, cuyo aná-

lisis efectuaremos en nuestra próxima crónica. Ante la incompreensión de dos tercios de la crítica local y de los grupos más conservadores —aquí ampliamente representados—, «El espíritu de la colmena» señala de nuevo que no es precisamente talento lo que le falta al cine español. Querejeta, una vez más, y Erice, en este primer largometraje, dan cumplida muestra de ello. ■ FERNANDO LARA.

Un telefilm en España

Hay dos maneras de hacer cine en España: una de ellas consiste en hacer películas que tratan de reflejar, desde el personal punto de vista de su autor, algunos de los problemas o características de nuestro país, de manera que se incida, de alguna manera, en la realidad. Cine crítico o evasivo, pero que parta de una problemática local y que se dirija primordialmente al público español. La gran segunda fórmula posible estriba en disi-

mular la nacionalidad de la película y convencer al espectador —dados los beneficios que ello suele reportar, teóricamente, en taquilla— de que se encuentra ante un film cuanto menos norteamericano. En este caso, cualquier reflejo de la vida española será debidamente escamoteado para pasar a un primer plano la híbrida técnica de los telefilms televisivos, con un lenguaje forzado, mimético e inútil; fórmula ésta que, curiosamente, exige un esfuerzo sorprendente por cuanto, de forma natural, los actores, guionistas, operadores y demás, tienden a reflejar su propio mundo, es decir, a inscribirse en la primera fórmula. Otro problema diferente es el de si esa lógica tendencia acaba por ser válida o no; pero no es este el momento de discutirlo.

José María Forqué, que tiene en su haber una serie de películas que, en diferente medida, han querido inscribirse en una tónica nacional, incluso en un plano crítico, abandona al parecer esta incómoda postura para dedicarse fervientemente al arte mimético e impersonal. Su último título, «Tarots», parece confirmar lo que sólo se intuía en su «El ojo del huracán». Estamos, pues, ante un director español que orienta todos sus esfuerzos a querer ser norteamericano, televisivo. Y que hay que reconocer que no son esfuerzos menores. Prescindir de cualquier posibilidad de inventiva propia, rechazar cualquier insinuación localista y, lo que es peor, tener como modelo lo que suele ser la estupidez institucionalizada, no son trabajos despreciables. Sobre todo cuando, como en el caso de «Tarots», hay incluso algunos momentos en los que For-

qué casi llega a lograr su objetivo.

Pero, uno se pregunta: ¿para qué tanto trabajo? Ya hacen los norteamericanos sus telefilms y los rusos sus plúmbeas películas históricas. También los españoles inocuos se dedican a la inútil imitación. ¿No tiene Forqué nada mejor que contarlos? ¿Desde su productora propia, no le interesa ya la posibilidad del riesgo y de la invención?

En definitiva, «Tarots» es una buena copia pero que, comparada con los originales, no les añade ni mayor gloria ni mayor miseria. Un producto más de los muchos que sólo interesa como pasatiempo dominguero a los que no tengan un televisor en casa. ■ D. G.

ARTE

Hace un par de años, después de una corta estancia en Pamplona, yo me atreví a darle una clasificación y un nombre a lo que allí estaban realizando los jóvenes artistas, sobre todo los jóvenes pintores. Lo llamé entonces «La escuela de Pamplona». Hoy, al cabo de algún tiempo, me sigue pareciendo válida esa clasificación, pues no ha cambiado fundamentalmente ni los supuestos ni la situación de esa pintura. Elemento fundamentalísimo de ella, por protagonista y por catalizador de muchas de sus actitudes, era Javier Morrás, que hoy se presenta como expositor en la galería Iolas-Velasco. Acabo de ver la exposición antes de ser inaugurada. Como



se trata, quizá, de la primera exposición de la temporada, eso permite lo que ya no será posible en las exposiciones que vendrán: hacer este comentario, que saldrá al mismo tiempo que se inaugure la muestra, o tal vez muy poco tiempo después.

JAVIER MORRÁS Galería Iolas-Velasco

Cuando yo conocí la pintura de Morrás era —en el aspecto de su elaboración material— radicalmente distinta a como es ahora. Preocupado entonces, como ahora, por la expresión visible de la realidad, llegaba a la plastificación de ciertos aspectos fotográficos de la misma, a los cuales, para darle incluso una mayor dimensión tangible, los hacía sobrepasar su servidumbre bidimensional con un relieve tal vez convencional, pero muy efectivo plásticamente. Acababa entonces de visitar Londres, y lo que nos traía, de manera muy especial, lograba una enorme fuerza, situando sus escenas en un paisaje urbano fuertemente expresivo. Pero en mis dos últimas visitas a Pamplona he visto ya a su pintura en su nueva dimensión técnica. Ha desechado el relieve, porque ha querido desear, hasta donde es posible, toda convencionalidad. Lo que ha hecho ha sido potenciar la base fotográfica inicial, concediéndole a la imagen toda su fuerza pic-

toricista. Digamos que es un pintor que ha incorporado a sus recursos visuales los recursos técnicos que su tiempo le concede, por ejemplo, la fotografía. Sus cuadros, por un ingenio manipulativo que yo no sabría explicar, no son fotografías ampliadas, sino directas, y se buscan y se obtienen en ellos, con un destino eminentemente pictórico, efectos que, si técnicamente son fotográficos, plásticamente son pictóricos.

Pero daríamos una falsa idea de las cosas si redujésemos a eso la pintura de Javier Morrás. No se trata sólo de un problema técnico. El problematismo técnico ha sido desbordado con el problema de la imagen. La pintura de Javier Morrás comporta, por así llamarlo, una ideología de la imagen. Pero, más que eso aún, comporta una ideología sobre la realidad que se hace imagen expresiva con la pintura. Si yo dijera ahora que Javier Morrás está comprometida en las nuevas filas de los que deantan y defienden un nuevo realismo, diría verdad, pero ello sería insuficiente.

Javier Morrás, desde el sitio que le ha tocado vivir, desde Pamplona y desde su estudio de pintor, está mirando el drama del mundo y, para decirlo lo más rápidamente posible, no es neutral. El que se niega a ser neutral, como Morrás, normal-

mente lleva un fermento crítico en su entraña. Ahora bien, Javier Morrás es pintor. Para poder transformar en expresión el drama del mundo tiene, previamente, que reducirlo a espectáculo del mundo. Su metodología consiste en convertir en datos significativos cada una de las escenas parciales en que el drama se divide.

Ahora bien, la pintura de Morrás, como la de todos los componentes de la llamada por mí «escuela de Pamplona», como la de tantos otros pintores de las últimas hornadas, vive un «realismo» que parecería actualizar la polémica de hace unos años sobre si es o no imprescindible hacer un realismo para cumplir con el deber de una fidelidad ética al tiempo que se vive.

Pero no. Esa cuestión, a mi modo de ver, ya está resuelta. La prueba es que la polémica no vuelve a suscitarse. Está resuelta porque para la nueva pintura está muy claro que su problema consiste, fundamentalmente, en hacerse responsable de la expresión de nuestras realidades. De las realidades, pero no necesariamente de las representaciones. Javier Morrás y los suyos reivindican a la representación como una expresión de realidad. Eso es correcto. Está bien. Pero esa expresión, la representativa, ni es única ni es excluyente. Eso lo saben muy bien las gentes que hacen una pintura como la de Morrás. Y si no lo saben ellos, lo sabe la pintura. La prueba de esa afirmación es que esa pintura, esa misma, ha accedido a ser una ideología sobre la realidad, después de haber sido una ideología sobre la imagen. ■
JOSE MARIA MORENO GALVAN.

triumfo RECOMIENDA

LIBROS

CHILE HOY, Aníbal Pinto, Jacques Chonchol, Victor Brotershon, Ariel Dorfman, Orlando Caputo y otros (Siglo XXI). EL EXPERIMENTO CHILENO, Alain Labrousse (Grijalbo). EL DESAFIO CHILENO, Katherine Lamour, y ¿CAERA ALLENDE?, J. A. Gurriarán (Dopasa). DISCURSOS DE ALLENDE (Fundamentos). CHILE, EL CAMINO POLITICO HACIA EL SOCIALISMO, Joan E. Garcés (Ariel). DESARROLLO POLITICO Y DESARROLLO ECONOMICO, Joan E. Garcés (Tecnos).

CINE

Madrid

EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, Buñuel (Alexandra). ANA Y LOS LOBOS, Saura (Palace-Peñalver-Rosales). PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE, Huston (Pompeya). LA BALADA DE CABLE HOGUE, Peckinpah (Montecarlo). CABARET, Fosse (Albéniz). CON FALDAS Y A LO LOCO, Wilder (Simancas). CORAJE, SUDOR Y POLVORA, Richards (Murillo). EL DIA DE LOS TRAMPASOS, Mankiewicz (Aragón). DOLARES, Brooks (Canadá). LAS DOS INGLÉSAS Y EL AMOR, Truffaut (Azul). LOS HERMANOS MARX EN EL OESTE, Buzell (Montija). MAX Y LOS CHATARREROS, Sautet (Carretas). UNA NOCHE EN LA OPERA, Marx-Wood (Simancas). LA REVOLUCION DE LAS RATAS, Mann (Bécquer). EL SALARIO DEL MIEDO, Clouzot (Alba). LA SIRENA DEL MISSISSIPPI, Trauffaut (Bécquer).

Barcelona

LA VERGÜENZA, Bergman. EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Saura (Alexis). EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, Buñuel (Aquitania). LA MORT EN CE JARDIN, Buñuel (Arcadia). EL GRAN CALAVERA, Buñuel. LA JOVEN, Buñuel. DON QUINTIN EL AMARGAO, Buñuel. LA FIEBRE MONTE A EL PAO, Buñuel (Ars). EL SUBMARINO AMARILLO, Duning (Maryland). LA SALAMANDRA, Tanner (Publi). CABARET, Fosse (Florida). LA CASA DE CRISTAL, Gries (Avenida de la Luz-Moderno-Pedro IV-Victoria). CUANDO LOS DINOSAURIOS DOMINABAN LA TIERRA, Guest (Levante). EL DETECTIVE Y LA DOCTORA, Harvey (Fémina). FRENESI, Hitchcock (Fantasio-París). EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Saura (Alexis).

TEATRO

Barcelona

LOS BUENOS DIAS PERDIDOS, Antonio Gala (Barcelona). GASPARD, Handke-J. L. Gómez (Capsa).

Madrid

LA COCINA, Arnold Wesker (Goya). ALFA-BETA, Whitehead (Valle-Inclán).