

CONSTITUCION DE MULTILEASE

El pasado mes de mayo quedó constituida en Bruselas la Asociación internacional MULTILEASE, integrada por diversas compañías de Leasing que operan en los principales países del mundo. El representante español en MULTILEASE es CENTRAL DE LEASING, S. A. (LICO), sociedad en la que participan el Banco de Santander y Central de Inversión y Crédito, S. A. (CIC), y que es una de las más importantes empresas de esta actividad en nuestro país, con una extensa red de sucursales que cubre todo el territorio nacional. Inicialmente, este grupo multinacional consta de ocho compañías miembros, que representan a Canadá, Francia, Japón, España, Suecia, Estados Unidos, Gran Bretaña y Alemania Occidental. A finales del presente ejercicio, la Asociación se ampliará con nuevos miembros representantes de diversos países de Europa, África, Sudamérica y el Sudeste Asiático. A la reunión fundacional de MULTILEASE en Bruselas asistieron en representación de LICO, su presidente, don Gabino García Ortega, y su consejero-director general, don Tomás Pérez Ruiz.

La principal finalidad de esta Asociación es promover contactos y envíos recíprocos de operaciones entre las compañías miembros y, al mismo tiempo, promocionar acuerdos de colaboración, a nivel internacional, con fabricantes de bienes de equipo, al objeto de poder ofrecerles un tipo de financiación homogénea en todos los países donde actúen este tipo de fabricantes.

Las compañías integradas actualmente en la Asociación tienen invertido en bienes de equipo un importe total de 1.300 millones de dólares (74.750 millones de pesetas), y en 1974 invertirán en nuevas operaciones una cifra aproximada a los 400 millones de dólares (23.000 millones de pesetas), constituyendo así el primer grupo mundial de leasing.

NUEVO CORTEFIEL-MUJER

El pasado 2 de noviembre tuvo lugar en Pamplona la inauguración del nuevo Centro de Moda Cortefiel, dedicado exclusivamente a la mujer. Las instalaciones están situadas en la calle Paulino Caballero, 17, esquina a la calle Loyre.

La inauguración del nuevo Cortefiel-Mujer ha sido un verdadero acontecimiento en el mundo de la moda.



CAMPEONATO NACIONAL DE MONTAÑA 1974 PARA FORMULA SEAT 1430

Los monoplazas de la Fórmula Seat 1430, además de estar presentes en los circuitos, han obtenido a lo largo de la actual temporada victorias y excelentes clasificaciones en muchas pruebas de montaña. Ahora Seat instituye para la temporada 1974 un Campeonato Nacional de Montaña, abierto a todos los monoplazas de la Fórmula Seat 1430, que tendrán premios económicos específicos y recibirán asimismo la asignación de unos puntos acumulables para la adjudicación de un trofeo final de los Campeonatos regionales.

ARTE • LETRAS • ESPE

Los mil relojes de Chacal

Cuando el cine se encarga de traducir a imágenes el que ya ha sido un fabuloso «best-seller» literario debe tener en cuenta diversos factores, de los que surge, como común denominador, la razón fundamental de esa traducción, es decir, la de conseguir que todos los lectores del libro se interesen por la película y no queden decepcionados al verla, y recíprocamente, que los que vean la película se interesen por el libro. Por lo tanto, no es admisible, desde un punto de vista del productor, una interpretación del texto más rica y sugerente, una autoría exagerada por parte del realizador o un abandono de los estudios de mercado realizados para el caso. El producto que surja será tanto un trabajo de hombres de cine como de computadoras expertas.

Para que, a pesar de todo, la película resultante tenga un interés autónomo, el realizador debe utilizar cuanta habilidad sea posible, dentro siempre de esos márgenes establecidos, de los que casi se hace protagonista una inevitable ambigüedad ideológica que satisfaga a todo el mundo. Si el resultado no es del todo despreciable, justo será reconocer en su director a un inteligente cineasta; caso que puede ser el de Fred Zinnemann y su película «Chacal». Aquí se mantienen todas las condiciones más arriba esbozadas, pero también se sabe mantener un ingenioso interés narrativo, y, en definitiva, puede acabar demostrándose (como apuntaba el crítico López Sancho) cómo a la hora de la ilegalidad y la violencia, todos, «defensores del orden» y «fuera de la ley», utilizan los mismos medios.

Documento periodístico de un supuesto ase-

sinato, «Chacal» parte de un excelente guión de Kenneth Ross, buen entendedor de los mecanismos necesarios para lograr un «clima» de tensión y astuto componedor de ficciones que no obliguen a preguntarse demasiado sobre las razones más profundas de lo que se cuenta; así, ni la OAS ni De Gaulle son excesivamente utilizados en la narración, ni ésta se inquieta por alcanzar un grado crítico mínimo. Sólo cuentan las peripecias policiales y el miedo atroz de quienes llegan a comprender la posibilidad de que un solo individuo pueda trastocar la historia de un país. Película que no llega a inscribirse en la serie de cine político, pero que en su género de aventuras supera algo la vulgaridad de otros títulos similares. «Chacal» es un inteligente producto de artesano. ■ D. G.

Cortos en Bilbao: La ausencia de criterios

Hace unos años, el Certamen de Cortos de Bilbao venía a ser una especie de «pequeño San Sebastián». Igual que las películas que presentaba eran de menor metraje que las del festival donostiarra, sus celebraciones se hacían a escala reducida, pero según el mismo patrón, basándose en los mismos presupuestos. Ambas manifestaciones servían ante todo a las altas burguesías locales, se constituían en pretexto de una fiesta de sociedad más, donde bajo el enmascaramiento del cine y la cultura las clases dominantes de las respectivas ciudades hallaban ocasión de lucir sus mejores galas ornamentales e ideológicas, con la buena conciencia esta vez de «colaborar en el desarrollo de un arte». Al menos, esto es lo que leían en

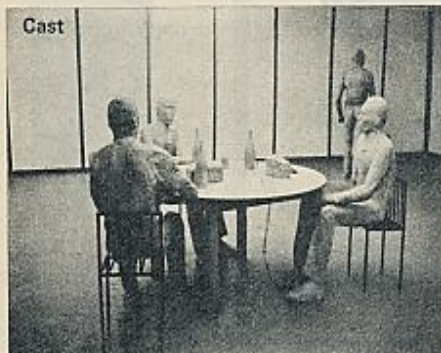
los medios de información que frecuentaban, lo que oían en los discursos de los banquetes, lo que opinaban los invitados selectos... Esa «buena conciencia» tenía, pues, razones de peso para existir. Ya sólo faltaba convencer a los que no habían estado presentes en el festival de que todo había salido a la perfección bajo el consenso multitudinario. Y de ello se encargaban los periodistas, que —salvo excepciones de resentidos y paranoicos— son chicos muy agradecidos y respetuosos. Al año siguiente, la rueda, el carrusel, volvía a girar inmerso en su feria de las vanidades.

Si San Sebastián sigue en 1973 correspondiendo con exactitud a esta descripción, Bilbao ya no. Sería interesante analizar las razones del porqué, las causas de que el certamen vizcaíno se haya retirado a la austeridad, a un pasar sin pena ni gloria, a una mediocridad puramente vegetativa. A mí me gustaría pensar que ha sido la voluntad libre de sus organizadores (el Instituto Vasco de Cultura Hispánica) quien le ha apartado de la pompa, el boato y otras falsas apariencias. Pero ello tendría que ser coherente con otro tipo de decisiones, de criterios, que no aparecen por ninguna parte. Creo que ha sido más bien la burguesía industrial bilbaína quien ha retirado su apoyo moral y económico al festival; no lo contrario. Quizá porque el cortometraje y el documental —especialización del Certamen de Bilbao—, una vez pasada la novedad, han dejado de interesarle al no poderse utilizar como vehículo idóneo de exhibicionismo (ausencia de estrellas, de films de moda, de reclamos publicitarios de las productoras norteamericanas). Quizá porque en un determinado momento —1968, particularmente— el certamen se volvió «fastidioso», «mole-

to», cuando los cortometrajistas españoles intentaron que Bilbao cumpliera con una de sus verdaderas finalidades: poner sobre el tapete los problemas que les afectaban, buscar soluciones para que su trabajo fuera posible y llegase al espectador, ver la manera de sobreponerse a la competencia injusta del «No-Do» (1). Quizá porque, simplemente, esa burguesía se ha aburrido una vez más y ha hallado otras diversiones más excitantes que sentarse en el cine Gran Vía, alternar en los descansos y contarse sus aventuras en cenas o cócteles de gala.

Sin tal apoyo, con un presupuesto que ronda el millón de pesetas (enjugado con subvenciones oficiales, aportaciones de empresas privadas y la venta de localidades), el festival bilbaíno se ha propuesto como objetivo máximo de las dos últimas ediciones la alza y captura del público, antes muy escaso salvo en el capítulo de invitados. El método de dicha captación no pudo ser más elemental y más hispánico: dedicar una de las tres sesiones del certamen a temas deportivos. Al mismo tiempo, se tomaba otra medida, ésta sí plenamente válida y elogiada: abaratar los precios de las entradas, que han quedado en cincuenta pesetas butaca y 25 pesetas para estudiantes. De ser la manifestación cinematográfica española en que el público paga menos dinero, puede enorgullecerse Bilbao. El problema radica en qué es lo que ve ese público una vez introducido en el local. Y aquí el elogio no resulta posible continuarlo, porque ante la mayoría de los films exhibi-

(1) Curiosamente, «No-Do» se ha convertido ahora en el «alma mater» del festival, como se traslució del desafortunado discurso de clausura pronunciado por el director del noticiario oficial.



«Cast», de Peter Dockley (Gran Bretaña), uno de los escasos cortos destacados en el certamen bilbaíno.

dos, uno se pregunta con estupefacción cómo han podido ser programados dentro de un certamen internacional.

Además, la tan celebrada este año afluencia de público también es equívoca. El Gran Vía se llenaba en las dos sesiones complementarias, la deportiva y la de largometrajes sudamericanos (2), pero no en la que realmente caracteriza Bilbao, la consagrada a los cortos. Que a la gente le gusta el deporte y las películas de exhibición normal, no me parece ningún descubrimiento. La cuestión es interesarle por el cortometraje, darle lo mejor de la producción mundial, no aceptar de ninguna manera lo turístico, lo pragmático, lo mil veces visto y seleccionado, lo que de interesante se está haciendo entre nosotros. Planteando abiertamente, cara al público, las dificultades que para realizar este tipo de cine hay en España, los obstáculos que es preciso vencer. Muestra de los cortos más destacados de la temporada y lugar de reunión entre profesionales y entre éstos y el público: eran las funciones que

(2) Dedicada la primera a documentales sobre las Olimpiadas, ha sido la sección latinoamericana la más cuidada del certamen, presentando —junto a obras ya conocidas— las últimas realizaciones de Alcoriza («Mecánica nacional») y Torre-Nilsson («Los siete locos»).

Diego Galán marcaba al certamen de Bilbao hace dos años, cuando escribía su crónica de la XIII edición. Objetivos incumplidos hasta el momento y cuya consecución tampoco parece próxima. La única novedad anunciada para el año que viene es el regreso al sistema competitivo, abandonado en 1972 y 1973. Pero la vuelta a los Miquelidi —que esperamos estén dotados económicamente para que sirvan de ayuda a los cortometrajistas, compensando de alguna manera el absurdo de toda competición— no solucionarán los fallos estructurales del festival vizcaíno.

Fallos que se concretan en la ausencia de unos criterios definidos de orden cinematográfico, estético, cultural e ideológico. No niego el trabajo y entusiasmo de una serie de personas para poner en marcha el certamen («¡Diga que hacemos todo lo que podemos!», me insistía un empleado de la organización), pero lo creo en buena parte estéril si no se halla al servicio de una línea de actuación coherente y sólida. Ciñéndome a lo específico de Bilbao —el corto y el documental, insisto—, allí han convivido desde films sobre la belleza de los Alpes y la suculencia de las ostras hasta los dedicados a la seguridad en el trabajo, la enseñanza bilingüe para los norteamericanos-mexicanos o la valentía de los «for-

cados», pasando por las pretenciosísimas prácticas de un alumno bilbaíno en la Escuela Oficial de Cine, una biografía de Antonio Ordóñez, la enseñanza de la música en Rhodesia, las religiones iraníes o el ornitorrinco australiano. Cada uno de ellos, por separado, quizá tenga una razón de ser, una función para la cual fue realizado. Función que, desde luego, se encuentra muy lejos de la proyección en una muestra internacional, dado que como única característica común poseen su radical falta de calidad.

Por otra parte, ¿cómo pueden mezclarse un corto de apoyo al MIR chileno («Campamento», de Tom Cohen y Richard Pearce) y otro que defiende implícitamente el mantenimiento de las colonias portuguesas en base a que constituyen excelentes parques nacionales para los turistas occidentales («Quiçama, Naturaleza y fauna», de Elso Roque)? ¿Qué hace «Microbrigadas: un diario», de Héctor Veitia, sobre el trabajo voluntario de construcción en Cuba, al lado del reaccionarismo de diversas obras o el torpe amateurismo del español «Diálogos "camp"», de Carlos Olaria? Yo sólo sacaría del olvido al ya citado —y hoy patético— «Campamento», («Cast»), de Peter Dockley; «French windows», de R. O. Jan Emes; «Drzewo szczęśliwe», de Josef Gebiski y Antonio Halor; «Dorotka a zpevak», de Boce-na Mczisoiva; «Lassam-mo ffa a Dio», de Gian-na Gelmetti —todos ellos de animación—, e «Idzie Mróz», de Piotr Andrejew. Es decir, a menos de la quinta parte de los exhibidos. Lo único que queda es preguntarse si de verdad hubo una selección, si realmente más de cien cortos fueron rechazados por el comité...

A pocos metros del cine Gran Vía, en la galería Aritza, una impresionante exposición de

Arcadio Blasco nos hacía reflexionar, ella sí, sobre qué significa estética, cuál es el valor y posibilidades de la cultura... ■ FERNANDO LARA.

ARTE

Cuando yo conocí, por puro azar, a Jorge Castillo, recién llegado de la Argentina —hará de esto dieciocho o veinte años y llegaba de la mano de Carlos Lara—, me sorprendió ya entonces la convicción con la que sabía defender su ideario respecto al arte. Yo creo que hoy, por lo que he visto en esta exposición de su madurez pictórica, nada o muy poco tendría que añadir a sus convicciones de entonces: "No, no es cierto que la pintura sea, como ahora se dice, siguiendo a Maurice Denis, un conglomerado de formas que siguen un orden, no. La pintura, abstracta o no, vive de realidades. Y la realidad puede llegar hasta ella por cualquier vía, incluso la literaria, hoy tan denostada". ¿Es que esas palabras no podían servir de frontispicio a su pintura de hoy, tal y como él nos la ha presentado en su última exposición?

Jorge Castillo, en la galería Iolas-Velasco. Madrid

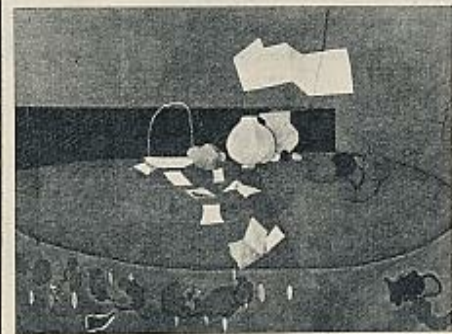
Yo no digo que tenga un valor absoluto el hecho de que Jorge Castillo siga pensando so-

bre la pintura igual que hace veinte años. Pero, sin absolutismos, tiene un valor. Tiene un valor, porque eso manifiesta la solidez de una trayectoria pictórica y la convicción con que se mantienen las ideas. Claro que Jorge Castillo ha cambiado desde entonces. Ha cambiado porque ha crecido su solidez magistral, porque maneja la pintura con mucha mayor soltura, porque... Pero ha cambiado en su musculatura de pintor: nada en su ideología.

Como entonces él y yo teníamos mucho más tiempo para perder, lo ganábamos enfrascándonos en largas conversaciones sobre lo que es y lo que debe ser la pintura. Recuerdo el gran respeto que él tenía por el surrealismo. A pesar de que había sido algún tiempo discípulo de Raquel Forner —la pintora surrealista argentina—, él nun-

tencia imaginativa o con la capacidad fabuladora: de todo lo que le estaba vedado a los «pintores puros» que en aquel tiempo sentían horror por los fermentos literarios.

He hablado de la libertad que se concedía frente a los dogmas pictóricos. La he vuelto a encontrar ahora —a esa libertad— envolviendo y determinando toda la forma con que se manifiesta su nueva pintura. Por ejemplo, sigue manteniendo, y aun potenciando, su viejo sentido compositivo. Claro está que Jorge Castillo mantiene lo que siempre se llamó «una composición». Pero no «la composición» que en último extremo procede del viejo escolasticismo pictórico y según la cual, parodiando la legislación newtoniana, «las cosas pasan como si se atrajesen en ra-



«Papeles sobre la mesa».

ca había sido un surrealista en el sentido estricto de la palabra. Le faltaba para ello una cierta ideología interpretativa y la aceptación dogmática de ciertos postulados que para los hombres del surrealismo eran artículos de fe. Pero tenía, en cambio, una cierta impregnación procedente de aquel movimiento. Sobre todo, tenía la libertad que concedía aquel movimiento para elaborar todo un mundo con la po-

zón directa de sus masas e inversas, etcétera, no. Jorge usa su composición: algo según lo cual las formas se atraen o se disgregan según una doble acción centrípeta o centrífuga, con una lógica determinada no por la necesidad formal, sino por las razones narrativas o imaginativas del pintor.

¿En qué consiste, pues, la originalidad de Jorge Castillo? Consiste en una determinada prioridad en las potencias que intervienen en