

esta exposición, la que más me interesa. Como una pintura está hecha de realidades y, por supuesto, de problemas. Me ocurre con Pedro Flores que toda su obra ya está resuelta de antemano según su propia sistemática, me ocurre con Ballester que su obra está decidida más por la fertilidad y por la facundia de su propia pintura que por la realidad que en ese momento le preocupa. Ninguno de éstos es el caso de Sofía Morales.

Acaso con respecto a esos otros compañeros, lo que más caracteriza a Sofía Morales es el hecho... de que ella sea periodista, escritora... Que ella es, antes que nada, la narradora de una intimidad. Sofía es, ante todo, la confidente de algo casi secreto. Recuerdo cuando, por circunstancias que no vienen a cuento, yo conocí a Sofía en aquella Sevilla aldeana donde yo vivía, la conocí fundamentalmente como pintora. Entonces, Sofía estaba actualizando pictóricamente un mundo muy declamatorio y muy intimista... sí, podría ser el mundo de los Madrazo, pero actualizado, pasado por la pintura de hoy.

En la pintura de hoy, unos años después, Sofía ya ha cambiado. Tenía que ser así, puesto que ha crecido su facultad pictórica: ha crecido, fundamentalmente, su sentido de la libertad para la tachadura y la pincelada. Pero persiste en ella el sentido de su intimismo. Todo lo que nos dice es una confidencia: una niña en una silla o dos jóvenes mirando el horizonte... todo.

Y, por supuesto, no es que ella haya personalizado y protagonizado a la intimidad como a un arquetipo o a un argumento, no. Ella va a otra cosa. Ella va a un tema. La intimidad queda en el fondo de todo eso, transmitido, inevitablemente, como por vasos comunicantes. De todas maneras, de esta pintura, que me interesa mucho por razones pictóricas y experimentales, ya hablaré fuera de aquí con más tiempo y espacio.

A los otros dos, ya sé, no les he dedicado ni tiempo ni espacio. Al primero, a Flores, porque es de sobra conocido. Al segundo, a Ballester, porque, para mí, y fuera de esta exposición, es bastante poco conocido. Yo soy así de toscos: necesito más referencias o más conocimiento para hablar con cierta propiedad de una obra. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



El fallo de los vasos comunicantes

En determinadas ocasiones, un premio importante puede dañar gravemente a una película, al situarla en un plano de relevancia que no entraña quizá ni siquiera en sus más íntimas aspiraciones. La sobrevaloración cara al espectador que un galardón así concede al film acaba rápidamente por volverse en contra de él, ya que el público —e incluso el crítico— le exige una serie de cualidades, de notas diferenciales, que las imágenes no poseen. Lo que, en otro caso, habría sido aceptado como una obra discreta, de carácter intermedio, es entonces rechazado porque no cumple las condiciones que, se supone, deciden la concesión de tal premio. Este es el caso de «The hireling», de Alan Bridges, que el pasado año («ex-aquo» con «Espantapájaros», de Jerry Schatzberg) conquistó la Palma de Oro en el Festival de Cannes, y que, diez meses después, llega hasta nosotros bajo el título de «El equívoco», más próximo al francés —«La méprise»— que al original in-

glés, traducible por «El asalariado».

No es el momento de plantear ahora (lo hemos hecho en varias ocasiones dentro de nuestras crónicas de festivales) la mecánica por la que se rigen habitualmente los premios de estas manifestaciones. La misma prensa británica, nada chauvinista con su cine, fue la primera en sorprenderse por el triunfo de «The hireling» en La Croisette. Así, por poner dos claros ejemplos, George Melly señalaba en «The Observer» que este éxito «fue debido probablemente a la exclusión por el Jurado de otros títulos más polémicos —se refiere, sin duda, a «La grande bouffe», de Ferreri, y «La maman et la putain», de Eustache—, en mayor grado que a las apacibles virtudes de «The hireling»; mientras que «Time Out» ofrecía como «explicación más caritativa» del premio el que «por lo menos la mitad del Jurado no hubiera ido al cine en los últimos quince años»... Sea como fuere, hay que hacer ahora abstracción de la injusticia de un palmarés (todavía más inadecuado para «Espantapájaros») y abordar directamente el film.

Los juicios transcritos —y otros más duros, como el de Jay Cocks, en «Time», que le califica de «rancio y manido»— nos aproximan a la valoración general obtenida por «El equívoco», que creo responde de más a esa «falsa dimensión» otorgada por Cannes que a la propia calidad de la película. Porque, académica, ortodoxa, fría, insuficiente, lineal y demás calificativos que cabe aplicar con justeza a la «ópera prima» de Bridges (realizador procedente de la BBC televisiva), no es, a pesar de todo, «The hireling» una obra despreciable. El planteamiento que efectúa sobre la imposibilidad de comunicación entre las distintas clases dentro de una sociedad como la posvictoriana de los años veinte, contiene más de un elemento de interés. No se trata ya de mostrar las dificultades in-



«El equívoco» («The hireling», 1973), de Alan Bridges.

salvables de una relación erótica entre miembros de clases contrapuestas históricamente —idea matriz de tantas narraciones—, sino de verificar cómo incluso esa relación no puede llegar a originarse en un medio de tan fuerte clasicismo. La típica historia de un «amor imposible» viene reemplazada aquí por otra, previa y aún más definitiva, sobre la ausencia ineludible de cualquier tipo de comunicación que busque subvertir mínimamente el esquema social, que desee romper de manera individual la relación amo-siervo, dominante-dominado. La «equivocación» —que invocaba el título francés— de este «asalariado» es pensar que las relaciones humanas dentro de una sociedad capitalista se rigen por una teoría similar a la de los vasos comunicantes, que la afectividad que él ha desplegado le debe ser devuelta cuando la necesidad, olvidando que siempre existe una utilización interpersonal. El principio físico muestra entonces sus fallos al ser aplicado lejos de su terreno. No subirá el líquido por el otro vaso porque lo detiene el grueso tapón de una estratificación social muy definida. Algo que «El mensajero» —basada, como «The hireling», en un relato de L. P. Hart-

ley muy próximo a éste— había ya mostrado en profundidad. Quizá el máximo error del film de Bridges se halle aquí: en su carácter mimético, en darnos «un Losey sin Losey», lo que necesariamente resulta frustrante. ■ FERNANDO LARA.

La responsabilidad de la Filmoteca

Durante muchos años ha sido una entelequia la existencia de una auténtica filmoteca española. Sólo desde hace un par de temporadas, cuando Florentino Soria y un pequeño grupo de gente entusiasta se hicieron cargo de la parte ejecutiva de esa entelequia, puede empezar a hablarse con propiedad de una filmoteca nacional. Hasta entonces, como de todos es sabido, existía sólo un pequeño despacho, unos pequeños y mal conservados almacenes que un solo hombre, Rafael García Garzón, trataba de organizar y adecantar en lucha constante contra los elementos y la indiferencia general: copias en mal estado que se prestaban a los cineclubs, desconocimiento del material que se poseía y, sobre todo, impo-

sibilidad de aumentar la existencia con compras nuevas y búsquedas rastreadoras de viejos títulos que la filmoteca debía conservar.

Ahora, con las sesiones diarias en Madrid y Barcelona y el proyecto de aumentar esas sesiones a otras ciudades, con los intercambios de películas con filmotecas extranjeras, con la aportación de extraños y desconocidos distribuidores, la filmoteca va adquiriendo un rostro serio y maduro. Películas insólitas y olvidadas junto a títulos maestros y reconocidos por todos vienen dándose cita en estas sesiones diarias. Y, naturalmente, se va formando un público claro de seguidores que van arriesgándose lentamente a conocer películas de las que jamás habían oído hablar. Y es esta, sin duda, una de las más definitivas labores que puede realizar una filmoteca.

Sin embargo, después de estas dos completas temporadas, conviene prescindir del tono entusiasta y encomiástico a la labor de Soria y sus colaboradores para adentrarse en otro terreno: el de la invitación a un paso adelante y un nuevo planteamiento de su actividad. Sin duda no hay facilidades económicas por parte del Ministerio de Información y Turismo para ello, pero es necesario recabar la ayuda necesaria para transformar ésta para nosotros espléndida filmoteca en un auténtico centro de investigación y conservación de películas.

Uno de los datos más claros de esta necesidad de ampliar los criterios, e incluso el personal ejecutivo de la filmoteca, se encuentra en la proyección que viene dándose de películas españolas. Nadie hasta ahora había prestado la menor atención a los títulos nacionales de los años veinte y treinta (¡a ese desconocido cine de la Segunda República!). Nadie se había molestado en indagar si ese aparente cine folklórico intrascendente tenía dentro algo más que canciones y chistes populares. Durante muchos