

opinión merece el mismo interés desde el punto de vista del semanario: dedicar todo el espacio a una sola parte es caer en el sectarismo, carente de objetividad informativa.

El grupo El Rogle no es amigo de entrar en polémicas, pero ante tal escrito no podían mantenerse al margen. Entre otras cosas decían: — «Los criterios dogmáticos de que hacen gala nuestros interlocutores son de todo punto irrefutables, y nuestra derrota sería igualmente inexcusable si aceptamos el juego que ellos pretenden imponernos, de combatir en su propio terreno».

— «Puede hacer pensar que la polémica surge a nivel de pugna entre "grupos", como en el caso de UEVO —firmantes del escrito que inició la polémica— y El Rogle, por atribuirse el honorífico título de "portavoces" de la cultura valenciana actual, y que nuestra réplica trata de descalificar al adversario. Ha habido conversaciones informales entre miembros de ambos grupos para la creación de una distribución conjunta, lo cual no tendría sentido por nuestra parte si consideráramos la aportación de UEVO negativa o nefasta para el país valenciano».

— «Es sumamente curioso que tan loable propósito vindicativo en pro de la lengua y la cultura valenciana se dé entre "profesionales de la estética", que no suelen "usarlas" muy a menudo en su vida privada, ni mucho menos en sus escasas producciones».

— «Tampoco llegamos a entender de más a si o bien de este negocio por qué la polémica se ha producido a estas alturas, y además, en las páginas de una publicación nacional, y por qué cuando, en su día, aparecieron las críticas locales, mayoritariamente favorables al espectáculo, a ninguno de los firmantes se le ocurrió contradecir públicamente a sus autores. A no ser que, realmente, esto les importara bastante menos que figurar en

las prestigiosas columnas de TRIUNFO».

— «Lamentamos no poder entrar en declaraciones de principios sobre lo que ha sido, es o debe ser el teatro —y la cultura— valenciano. Sólo quisiéramos que las dificultades que se nos plantearan en el futuro fueran aún mucho más elevadas, más penosas de vencer que las que hemos tenido que superar hasta ahora. Ser leales con nosotros mismos. Y esto es todo. Cada uno sabe muy bien por qué hace las cosas, dónde acaba el compromiso con nuestro País y empiezan las mezquindades personales y el folklorismo de las falsas vanguardias».

Como decimos al principio, la polémica ya fue cerrada. Pero es la valoración de la objetividad informativa quien hacia necesarias estas líneas. ■ JAIME MILLAS.



Fin de curso en la Filmoteca

Terminó el curso en la Filmoteca con la acumulación de varios de los ciclos más interesantes programados a lo largo de la temporada: Marco Ferreri, «El terror en la Universal»; Carmelo Bene, cine «underground» e independiente italiano... Acumulación que se produjo cuando el público habitual de la Filmoteca —universitario, en su mayoría— más dificultades tenía en asistir dada la época de exámenes, por lo que sería deseable la repetición de alguno de los ciclos mencionados al comienzo del nuevo curso. El actual se ha mantenido dentro de una línea bastante notable, y es lástima que la Filmoteca deba abandonar sus actividades al llegar el verano, pues en estos me-

ses al público universitario lo sustituiría la población flotante que pasa por Madrid o por Barcelona y halla una cartelera tradicionalmente desconsoladora. Se ve en estos casos la necesidad de que la Filmoteca cuente con un local propio, capaz de librarla de compromisos de alquiler con tal o cual sala. Salas que, por otra parte, nunca se distinguen por su comodidad o buen acondicionamiento, lo que en ocasiones hace insufrible la tarea de ver tres o cuatro películas en una misma jornada.

Una vez cubierta la etapa de proyecciones cotidianas en Barcelona y Madrid, dos me parecen los objetivos esenciales a cubrir (junto a esa consecución de local propio): la extensión por toda España de las actividades y la transformación de la Filmoteca en un verdadero centro de investigación y estudio. Si en el primer aspecto se ha hecho algo mediante la exhibición de ciclos concretos en diversas capitales, la labor tiene que ser mucho más continua y organizada, lo que únicamente se logrará al existir una verdadera planificación cultural y ésta, a su vez, en el caso de que se dote presupuestariamente a la Filmoteca de los recursos financieros y humanos que precisa. Debe potenciarse al máximo la ya indudable existencia de un «nuevo público», que si en las grandes capitales se las ve y se las desea para saciar su apetito de buen cine, en las de menor orden no tiene prácticamente ninguna posibilidad. Sólo una acción coordinada de Filmoteca y Cine-Clubs podrá variar el panorama, dado que la mentalidad de los empresarios sigue anclada en los años de Troya.

El que la Filmoteca sea un centro de estudio e investigación —segundo objetivo que mencionábamos— no pasa por el momento del terreno de las ideas y los deseos. Hace poco, y en estas mismas columnas, se señalaba la impotencia de redescubrir



Marco Ferreri, a cuya obra se ha dedicado uno de los últimos ciclos de la Filmoteca en este curso.

toda una etapa del cine español (la de la República, e incluso la de la guerra y posguerra subsiguientes), cuyas obras aparecían diseminadas aquí y allá, por lo que se veía urgente la recopilación del máximo posible de ellas mediante el esfuerzo conjunto de comisiones de trabajo. Cabría enunciar iniciativas similares en orden a bibliografía, documentación y archivo, pero también con referencia al cine que hoy se hace dentro y al exterior de nuestras fronteras. La Filmoteca ha de superar el estadio de simple local de exhibición para —sin que ello, por supuesto, signifique abandono de tal actividad— devenir núcleo aglutinador de gentes y proyectos, donde profesionales, críticos, estudiantes de la Facultad de Ciencias de la Información y aficionados acudan como a un lugar de trabajo y reunión con viva proyección cultural. ¿Será esto factible algún día?

Por el momento, la Filmoteca intenta cubrir mínimamente los huecos que, debido a causas censurales o comerciales, han ido quedando de forma tan decisiva en nuestra visión del cine de las últimas décadas. En ello ha radicado el máximo valor del ciclo Ferreri, autor del que los españoles sólo conocíamos los tres films que aquí realiza-

ra, más «La donna scimmia» —con el título «Se acabó el negocio»— en los sitios en que fue estrenada, sin que, por ejemplo, Madrid se incluyera entre ellos. A falta en el reciente ciclo de los tres últimos Ferreri («La cagna», «La grande bouffe» y «Touche pas la femme blanche») y de «L'uomo del cinque palloni» (1964), así como de los «sketches» de «Le italiane e l'amore» (1961) y «Controssesso» (1963), al menos se han podido ver seis de sus películas inéditas entre nosotros, capaces de dar una imagen bastante aproximada de su filmografía global.

Caracterizado por sus virulentos y sarcásticos ataques contra la burguesía y sus estructuras más cualificadas (el matrimonio, la Iglesia, la economía de consumo), el cine de Marco Ferreri —y su guionista habitual, Rafael Azcona— va progresivamente evolucionando hacia fórmulas parabólicas de indudable valor crítico, y de una amplitud que supera los márgenes de la sociedad italiana a la que primeramente van dirigidas. Fenomenológica («Dilinger è morto», para mí su mejor film), anarquista («Il seme dell'uomo»), agresiva («L'udienza»), la obra de este Kafka mediterráneo bien merecía

poder llegar a pantallas españolas más populares que la de la Filmoteca. ■ FERNANDO LARA.

Las falsas denuncias

Hubo un tiempo en que se hablaba de cine «con mensaje»; casi a raíz de su nacimiento, el término empezó a utilizarse peyorativamente. Se trataba así de definir la falsedad de un trabajo que, en la mayoría de los casos, se proponía la «denuncia» de una situación concreta, pero forzando o manipulando los datos con el fin de llegar a una moraleja que no penetraba en la piel de la cuestión planteada. Este cine «con mensaje» (puede haber otro más profundo y más válido) vendría a representar la dosis de paz interior que algunos estratos de público consumidor necesitan de vez en cuando. Denuncian que a nadie afectaban realmente, pero que podían hacer creer que revolucionaban las costumbres vitales de un país o una clase social.

Esto ocurre con la última película de José Luis Merino, basada en la comedia de Juan José Alonso Millán, «Juegos de sociedad», que acaba de estrenarse. Fingiendo ser una crónica implacable de los abusos que una aristocracia parásita puede cometer con honrados trabajadores dada la necesidad de diversión y emociones que esos aristócratas precisan para su supervivencia, «Juegos de sociedad» es en realidad un exótico salto en el vacío, ya que ninguno de los elementos utilizados en la película (los personajes, las situaciones que viven, el mundo en que se desenvuelven...) tienen valor representativo alguno. Siguiendo el camino de «La huella» (tanto la obra teatral de Anthony Schaffer como la película de Mankiewicz), lo que en «Juegos de sociedad» se nos cuenta es el ejercicio diabólico que unos hombres ricos realizan

SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A.

Manuel Castells
La cuestión urbana

R. D. Croome
y J. N. Robinson
Iniciación a la teoría
macroeconómica

Louis Althusser
Para una crítica de la
práctica teórica
(Respuesta a John Lewis)

Carmelo Lisón Tolosana
Antropología
cultural de Galicia
(2.ª edición)

José A. Ferrer Benimeli
La masonería española
en el siglo XVIII

 Emilio Rubín, 7
Telf. 200 09 78
Madrid-33 España

ARTE • LETRAS • ESPE

con otros de menos fortuna y cultura, consistente en confundir los términos de la realidad y convertir en ridículas sus reacciones ingenuas por el simple hecho de no conocer las claves del juego. Pero lo que en «La huella» adquiría un sentido de auténtica guerra de clases por la particular idiosincrasia de cada personaje y por las cuestiones que debatían en su enfrentamiento, en «Juegos de sociedad» (sin necesidad de establecer comparaciones rígidas) no se alcanza mínimamente un grado de verosimilitud, dado, entre otras cosas, que José Luis Merino desconoce, al parecer, el medio am-

«La piel en el asfalto», de James William Guercio, donde aprovechándose del cine testimonial de la violencia establecida en una sociedad como la norteamericana, que otros autores más honestos realizan con indiscutible compromiso, se nos narra una aventura superficial y en último término reaccionaria. Calificativo también aplicable a la película de José Luis Merino; en realidad es la mentira y la superficialidad del tratamiento de unos temas lo que justifica el término.

La película de Guercio es más compleja, aunque sólo aparentemente. Que un policía

apoyar) que a un auténtico deseo de descubrir las razones por las que en nuestro mundo ocurren cosas semejantes.

No se trata aquí de hacer comparaciones entre la película española y la norteamericana, pero sí de englobarlas en una serie común, la de las falsas denuncias. La oleada se avecina fértil y posiblemente consigan en ocasiones disminuir el interés que tienen otros títulos, más rigurosos y honestos. De ahí su grave importancia. ■ DIEGO GALAN.



«La piel en el asfalto» («Electra Glide in blues»), de James William Guercio.

biente que trata de reconstruir. Inverosimilitud que naturalmente se extiende a los diálogos (en ocasiones incluso grotescos a causa de su pretendida «trascendencia») y a los actores (de los que, curiosamente, podría salvarse en cierto modo Manuel Summers, ya que, al no ser actor, prescinde de «tics» y fórmulas de interpretación que en el resto del reparto parecen inevitables).

El pretender que «Juegos de sociedad» conecta con algunos de los problemas que la sociedad española de 1974 tiene planteados (que es lo que la película hace), la convierte en testimonio falso e hilarante. Concebida como juego de humor podía haberla hecho más soportable. Su «mensaje» es su miseria.

Como ocurre igualmente en otra película,

de tráfico que quiere ser miembro de la brigada criminal abandone finalmente sus pretensiones al descubrir la inmoralidad y la violencia existentes en un departamento que, en teoría, debía ser justo e intachable, podía quizá haber conducido la narración por los caminos del análisis de unas estructuras sociales condicionantes de la violencia que se retrata. Pero Guercio (que hace matar al policía de tráfico por una comunidad de «hippies», de donde nada es salvable ni válido) pierde su tiempo en la descripción de banalidades teniendo que esquematar rápidamente a la hora de su «mensaje». «La piel en el asfalto» parece responder mucho más a la moda de películas «contestatarias» (que los hábiles productores norteamericanos no dudan en

cos, porque ese pintor tampoco tiene nada que ver con vosotros... Ni ese pintor, ni Holbein, ni Durero. En realidad, ningún pintor de verdad tiene nada que ver con la «pintura» que perpetran los señores académicos...

¿Pero qué es esto? ¿Es que estoy volviendo a la polémica que estaba vigente treinta años atrás, cuando de lo que se trataba era de ganar el derecho a la existencia de ese arte marginado que llamábamos «de vanguardia»? No, no se trata de eso, pues esa polémica ya está ganada, resuelta y archivada. Pero una pintura como la de Francisco Hernández podría confundir a ciertos nostálgicos. Y no. No es por ahí la cosa.

Por supuesto, sí, Paco Hernández venera la estética de Durero y de Holbein (y de muchos otros más, pero ese ejemplo basta) y por eso, inconscientemente, trata de soldar ese eslabón con el eslabón de nuestra vanguardia, a la cual él pertenece, como de otra manera hizo también su paisano don Pablo con el mundo clásico en general. ¿Habría que ir ahora a una distinción de lo que es el clasicismo, con respecto a lo que es «el academicismo». No: esta no es la hora de las definiciones de principio, pero, si vale una distinción de urgencia —y de paso—, he ahí una: por ejemplo, Fidias es un clásico; Juan de Avalos es, piadosamente considerado, un académico.

¿Pero qué es Paco Hernández, el pintor de que ahora estoy tratando? ¿Es un clásico? No: tampoco lo es, en el sentido «antiguo» de la palabra (en el de Fidias, por ejemplo: sujeción de la ley de los tipos a la ley de los arquetipos), como tampoco lo serían, apelando a ese sentido antiguo, ni Holbein ni Durero. Como en éstos, la impregnación clasicista de Paco Hernández tendría por sobre ella otra impregnación, que no es exactamente clásica aunque no la niegue: la aspiración casi ciega al humanismo. ¿Y qué es

ARTE

La exposición de Francisco Hernández, el recio pintor malagueño que ahora expone entre nosotros, plantea, sin proponérselo, un problema: ¿A dónde va la vanguardia? O mejor, ¿cuáles son los límites de la vanguardia y de lo que no lo es? A mí me parece que el comentario que debo hacer de la exposición de Paco Hernández, puede y hasta debe ser enfocado por ese prisma problemático.

Francisco Hernández, en la galería Inguanzo (Madrid)

La primera impresión, al entrar en la muestra de Francisco Hernández, es que esa pintura, y sobre todo esos dibujos, tan estrictamente sujetos a una disciplina lineal, que al mismo tiempo está sujeta a una disciplina representativa, con las sombras mínimas, pero suficientes para señalar una volumetría, están determinadas por el número de Holbein y, más lejos aún, de Durero... Pero no: no echen ustedes las campanas al vuelo, señores académi-