

Iglesia en China, en el Oriente Medio y en Méjico». Y es que toda la casual historia de la hermana Sara y sus actividades terroristas con el mercenario Hogan, desengañado de cualquier tipo de ideal y personaje típico de «western» italiano, se basa tanto en el equívoco de su personalidad eclesiástica como en el de la imposibilidad de unas normales relaciones convivenciales y eróticas, extremo que Siegel aborda torpemente desde un ángulo humorístico que John Huston (y no lo digo por contribuir a una mitificación «a la española») supo llevar mucho más lejos en su «Sólo Dios lo sabe».

La mencionada contradicción que supone pensar en una monja juarista (algo así como si en una utópica película española apareciera una religiosa defendiendo al Frente Popular de 1936) constituía un elemento esencial dentro del guión de Maltz —tergiversado por el autor de «Código del hampa», ya que marcaba netamente el desconocimiento de la escena política por parte de Hogan y su despreocupación por los dos bandos en lucha incluso civil, pues Napoleón III se vio ayudado por los miembros más reaccionarios del ex gobierno conservador, desaparecido formalmente tras su derrota en la guerra de los Tres Años y que, años más tarde, colaborarían decisivamente en la dictadura de Porfirio Díaz, sobrevinida tras la muerte de Juárez en 1872 y con la que habría de terminar la revolución de 1910.

Cito todo este contexto histórico no por un afán erudito, sino por indicar mínimamente todo cuanto Siegel ha desafiado en su búsqueda de efectos inmediatos nacidos del contraste de dos personajes aparentemente opuestos y de la violencia de su lucha contra unos elementos telúricos o sociales, aspecto este que D. S. ha dominado en casi todas las veintiséis películas que componen su filmografía. Toda una obra que corre paralela a la de otro violento: Samuel Fuller. ■ **FERNANDO LARA.**

Esperando la Filmoteca Nacional

Durante las últimas semanas, ha vuelto al plano de la

actualidad el problema de la Filmoteca Nacional de España. Desde revistas y periódicos se ha dado, oficiosamente, la noticia de su nueva apertura, esta vez figurando como director de la entidad don Florentino Soria, que fue subdirector de Cinematografía y Teatro cuando figuraba como director general de la misma sección José María García Escudero.

Desde estas páginas de TRIUNFO y desde todas las publicaciones que se interesan por el cine se ha venido comentando, insistentemente, durante los últimos años la necesidad insustituible de una filmoteca. De esta manera, los estudiosos del cine y cualquier español mínimamente curioso tendrían opción a conocer bastante mejor que ahora las características y circunstancias de los diferentes movimientos cinematográficos de la historia del cine.

La importancia y necesidad de una filmoteca nacional es tan acuciante que resulta totalmente incomprensible la desaparición de actividades de la española, que vino, desde 1963 hasta 1967, celebrando, con mayor o menor periodicidad, una sesión semanal que permitió conocer, de forma irreplicable, algunas obras de Mizoguchi, Dovjenko, Eisenshtein, Flaherty, Stroheim, Dreyer, Hawks, Cocteau... Fue en 1967 cuando estas esporádicas sesiones dejaron de celebrarse, y como única explicación del hecho se comunicó la enfermedad de su entonces director (y fundador) Carlos Fernández Cuenca (que pasa ahora, según nuestras noticias, a ocupar el cargo de presidente de la filmoteca).

Las sesiones celebradas a partir de entonces por los cineclubs, utilizando el escaso fondo de material que la filmoteca conserva, resultaron siempre insuficientes, ya que la programación no se renovaba, y, en ocasiones, hasta de un surrealismo extraño, ya que las únicas copias que posee la filmoteca acaban por destruirse con el uso, llegando incluso a ser irreconocibles.

Ante la próxima apertura de la nueva filmoteca, no se puede dejar de celebrar la iniciativa. Sin embargo, y dada la experiencia obtenida hasta ahora con sus manifestaciones, tampoco puede dejarse de albergarse una serie de dudas sobre la eficacia de su funcionamiento y la utilidad de su labor. La etapa cubierta hasta ahora por la filmoteca nos ha descubierto unas limi-

taciones de base que, de no remediarse, eliminarán gran parte de su importancia.

Y, entre otras, son a destacar las referentes a la censura, cuya acción eliminará, por propia definición, la existencia de una filmoteca o, cuando menos, su interés. Ver de nuevo las consabidas películas de siempre no solucionaría ningún problema. O, lo que es lo mismo, no acceder a las más representativas obras del momento o a las que aún no han podido, por estas razones de censura, exhibirse en nuestro país (y recordamos, como últimas experiencias, las supresiones de los anunciados ciclos de TVE correspondientes a Lubitsch y Stroheim y la reiterada prohibición del «Angel Face», de Preminger), sería mantenernos en la actual situación de subdesarrollo cultural, tantas veces citada.

El sistema de abonos, discriminatorio e incómodo; la prohibición a los menores de dieciocho años, el desorden en la programación, una selección de las películas a proyectar mediatizada por criterios univalentes, no democráticos; la no repetición de los programas ofrecidos, con lo que se elimina la posibilidad de profundizar en las obras que interesen; la no conservación de un fondo que permita la nueva visión de las películas y la creación de una filmoteca realmente nacional, es decir, que cubra todo el país, en cualquiera de las fórmulas ofrecidas hasta el momento como cinematecas itinerantes, cineclubs-filmotecas, etcétera, son algunas de las cuestiones que se pueden plantear ahora.

Si la Filmoteca Nacional quiere realizar realmente una labor de información, por encima de la clásica justificación del expediente, no serán lógicos estos temores, dado que la organización —en la que, sin duda, colaborarán cuantos interesados en la cuestión haya en el país, sin discriminación de ningún orden— habrá pensado en todo ello (y aún en muchas más cosas que aquí no se recogen) y esta nueva apertura de la Filmoteca Nacional de España solucionará, de una vez para siempre, nuestra triste situación. La reciente visita a nuestro país de Henri Langlois, fundador y director de la Cinemateque Française, sus declaraciones y su sistema de trabajo, deberán ser puntos de referencia continuos para desarrollar esa labor que todos exigimos de una filmoteca. ■ **DIEGO GALAN.**

ARTE

Dos exposiciones de la actualidad madrileña tienen la virtud de obligarnos a recrear la época, aún reciente pero ya histórica, en que se estaba formando aquí el concepto de nuestra modernidad posbélica. Me refiero a la exposición del grupo Lago-Lara-Valdivieso, de la galería Theo, y a la exposición de Rosario de Velasco, en la galería Biosca. Pero no son dos, sino tres, las exposiciones de esas características. Porque, ahora mismo también, en la galería Tartessos, se está celebrando una exposición de los discípulos de Vázquez Díaz... A las dos últimas tendré que aplazarlas el comentario. Me referiré sólo a la primera.

El grupo de los tres —Lago, Lara, Valdivieso— hay razones, incluso íntimas, para que uno lo recuerde —así, con los tres nombres unidos— con honda simpatía.

Efectivamente, la primera crónica que yo escribí sobre arte fue una breve crítica de

da a Valdivieso. Pido perdón por ese recuerdo personal...

LARA, LAGO, VALDIVIESO. En la galería Theo. Madrid.

Esos tres nombres fueron los que más reincidieron, manteniéndose como unidos en una especie de grupo, en el que también figuraron, ocasionalmente, Pablo Palazuelo, José Guerrero, Bernardo Olmedo y algunos más que ahora no recuerdo. A ese grupo estuvieron ligados luego el inglés Toni Stubbing, José María de Labra y Manolo Mampaso.

Es lástima que no se hayan podido incorporar algunas obras de Lago y Valdivieso de aquella época. Tampoco lo de Lara ilustra el momento de sus primeras actividades, sino más bien sus dos o tres últimos años y, sobre todo, el tiempo en que situó su estudio en Segovia, cuando, como si presintiese su fin próximo, dejó una obra febril y apasionada que era como un canto a los trabajos más genuinos...

Ahora, cuando veo esa pintura al cabo del tiempo, pienso que esa es la mejor época del pintor. No le falta nada de lo que caracterizaba a Lara. No le falta ni siquiera ese toque apasionado y nervioso que quienes lo criticaban entonces



LARA.

Antonio Lago Rivera, referida a una exposición que creo que hizo el año 52 en la galería Buschholtz. Y lo hice así, no porque yo entonces me considerase crítico, ni periodista, ni nada, sino porque Carlos Lara, amigo de Lago y amigo mío, se empeñó tercamente en ello, con lo cual despertó en mí la posibilidad de una actividad que, en efecto, continuó luego con otra crónica referi-

confundían con una facilidad de la que —así se decía— el pintor iba a quedar irremisiblemente prisionero. Ahora, al volver a ver esos cuadros, me doy cuenta de que el pintor era el primer personaje consciente de esa facilidad que se le cargaba en su propia cuenta y que esa obra representa, precisamente, la reacción contra esa facilidad. Luchaba Lara contra su propia facili-

dad, no negándola —pues eso hubiese sido una componenda estéril—, sino transformándola en otra cosa: en espontaneidad, en frescura, en libertad. Cuando se vuelven a ver esos cuadros, uno se percata que la facilidad estaba donde tenía que estar en un artista como Lara: en el diseño, en los valores del dibujo, en la organización estructural... Pero que todo eso estaba sometido, deliberadamente sometido, a una como disciplina pictórica que le exigía, entre otras cosas, un cromatismo nada exuberante, pero de primera mano. Y otra cosa: Lara vuelve en ellos a un tipo de «tema» o «asunto» que la gente de su generación estaba, entonces, dedeñando... Con esa temática, tomada por él como al azar, Lara se adelanta a una liberalidad en el entendimiento de la pintura que ya casi empieza a ser de nuestros días. Yo pienso que la muerte, tan prematura, tan intempestiva, de ese hombre nos privó de un gran pintor.

Respecto a Lago... ¿qué diría yo en aquel primer intento mío de crítica de arte, hace ya cerca de veinte años? Me sorprendería, supongo, lo que sigue sorprendiéndome hoy, la fuerza absoluta, el casi candor, con que él se entrega, sin ninguna resistencia, a su propia sencillez. ¡Qué difícil es expresarse como ya se es! En aque-

tarlo. Luego vinieron sus experiencias «abstractas», en las que, igualmente, practicó una ideología de la sencillez. Finalmente, ha llegado a sus definiciones actuales. Todo lo que se ve es traducible a la pintura —parece decirnos con ella—, pero todo debe ser simplificado... No me queda tiempo, casi, para hablar de él, ni casi de Valdivieso. Volveré sobre ellos a la primera ocasión.

En cuanto a Valdivieso, lo que sorprende, lo que ya sorprende desde aquellos años mozos, es su prodigiosa facultad para ser pintor. Se diría que está condenado a serlo, por predisposiciones naturales. Cualquier cosa, en su mano, se vuelve pintura.

Yo me felicito de que Valdivieso haya llegado a ese cabo de las buenas esperanzas, después de haber tenido que sortear dos importantes cabos de las tormentas. El primero fue el de la abstracción; el segundo, como por reacción natural al anterior, el de la pintura absolutamente supeditada al asunto. Yo creo que todo eso —que fue posterior a su pintura de «aquella época»— le ha venido bien a la formación magistral de Valdivieso. Ahora, sin haber negado nada de lo que ha sido, lo que él realiza es un asunto supeditado a la pintura. Me alegro —digo— de que Valdivieso

más de Valdivieso, ya que ahora no dispongo de espacio. ■ MORENO GALVAN.

Grau Garriga, en París

París.—Venir con tapices a la Francia de los Gobelinos, de Aubuson y de Lurcat sería una presunción temeraria de no tratarse de Josep Grau Garriga, de sus «Estandartes» y de no romper con todos los conceptos tradicionales de la tapicería.

Grau Garriga acaba de exponer en la galería de La De-meure, Grabados, litografías y estandartes. El valor artístico de las dos primeras se ve postergado por los estandartes: «Hay toda clase de reacciones —nos dice Grau Garriga—, unas furiosamente en favor y otras furiosamente en contra».

Los tapices de Grau Garriga se han liberado de las paredes, donde han estado prisioneros desde la Edad Media. Se convierten en objetos, integrándose al ambiente. A veces son cuadros. Otras, cortinas, muros de separación incluso. Forma, color, materia y relieve —preocupaciones esenciales de Grau Garriga— se concentran en los estandartes. Al lado del hilo clásico, fino, aparece el robusto cable de barcos o el rústico cordel de esparto. Todo lo utiliza el autor con la misma naturalidad con que los flamencos empleaban el hilo de oro. Su principal hallazgo lo constituyen las materias de plástico. Es, según un crítico, el primer artista que lo integra en los tapices, y lo hace de forma feliz, que es lo más importante.

Pero llegados a este punto de la conversación, Grau Garriga quiere puntualizar:

«Más que la investigación, lo que me interesa es la idea contenida no sólo en el tapiz, sino también en todo lo que hago. Busco siempre una afirmación de posición humana. No me interesa la estética por la estética. Me interesa la estética como investigación de lenguaje para llegar a decir, de forma más contundente, las cosas que pretendo decir. Entonces, en el tapiz, las soluciones técnicas están siempre supeditadas a esto, y las investigaciones están orienta-

das hacia el lado que me favorece para la intencionalidad de lo que quiero decir. Por ejemplo, si utilizo cordeles de yute, prácticamente desagradables a la vista y de carácter muy pobre y humilde, es como una preferencia de posición, en contraste con unas sedas y un concepto del tapiz decorativo para salones que a mí me desagrada extraordinariamente y que no es útil tan siquiera como medio de expresión para el artista. Para mí, el tapiz, como todo arte, debe estar al servicio de una idea, y no para ostentación de una clase».

Nacido en Sant Cugat del Vallés, la obra de Grau Garriga sale de la tierra catalana, de su pasado romántico y de



su sensualidad omnipresente.

«Desde siempre gocé en la vida de la Naturaleza, de los campesinos, de sus aperos; la vida de los animales, sus actitudes y sus plumajes o el contacto dulce de sus pieles. En mis recuerdos de juventud se mezclan sensaciones extrañas, de un auténtico realismo: dulzura de las noches cálidas bajo mantas de vivos colores, olor ácido del lino o del algodón, caricias de la cuerda de esparto. Estas imágenes influyeron más en mí que los grandes tapices de espíritu decorativo».

Grau Garriga sale esta misma semana para los Estados Unidos. El Museo de Houston, «el único museo del mundo construido por Mies van der Rohe», realiza una exposición retrospectiva de sus últimos diez años de trabajo. Allí se va con toda su Cataluña a cuestas. ■ RAMON LUIS CHAO.

triunfo RECOMIENDA

CINE

Madrid

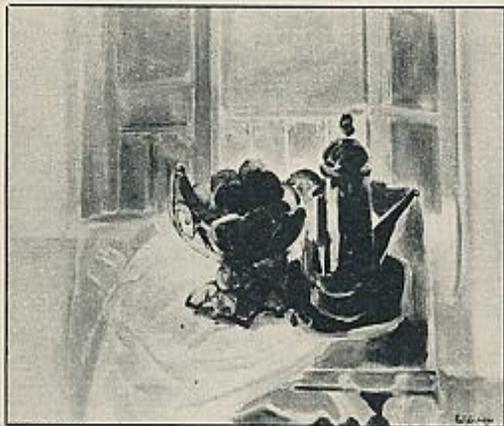
LA CONJURA DE LOS BOYARDOS, Eisenstein (California). TRISTANA, Buñuel (Infantas). EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Saura (Pompeya). CEREMONIA SECRETA, Losey (Cervantes). EL CLUB DE LA MARGARITA, J. P. Mooky (Carretas). EL COLECCIONISTA, Wyler (Carriago). DANZAD, DANZAD, MALDITOS, Pollack (Bristol, Kursal, Lisboa, Odeón, Oporto, San Blas, Vergara, Versalles). EL ESTRANGULADOR DE BOSTON, Fleischer (Bellas Artes). HASTA QUE LLEGO SU HORA, Leone (Chamartín). EL INFIERNO DEL ODIO, Kurosawa (Salaberry). LA JAURIA HUMANA, Penn (Colón). UN MARAVILLOSO VENO, Black (Sol). MAYOR DUNDEE, Peckinpah (Bellas Artes). LA NOVIA VESTIDA DE NEGRO, Truffaut (Lenz). PASAPORTE A LA LUCURA, Rush (Florida). RACHEL, RACHEL, Newman (Felipe II, Tetuán). LOS RATEROS, Rydel (Bahía). SAL Y PIMIENTA, R. Donner (Cuevedo, Salaberry). LA SEMILLA DEL DIABLO, Polanski (Pelayo). EL VALLE DEL FUGITIVO, A. Polonsky (Fantasia, Rialto). VIENTO EN LAS VELAS, Mackendrick (Riviera).

Barcelona

LAS MANOS EN EL BOLSILO, Bellocchio (Alexis). LA CINA E VICINA, Bellocchio (Balma, Maryland). TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch (Públi). EL AVENTURERO, Young (Miami). BESAME, TONTO, Wyler (Malda). HASTA QUE LLEGO SU HORA, Leone (Marlinense). LOS HEROES ESTAN MUERTOS, Sargent (Barcelona). EL IDOLO DE BARRIO, Robson (Spring). LA MUJER INFIEL, Chebrol (Marina). SE ACABO EL NEGOCIO, Ferrer (Arenas, Astor, Gaxarre, Odeón). ¡VIVAN LOS NOVICIOS!, Berlanga (Emporio, Provenza).

LIBROS

LA HIJA DEL REVERENDO, G. Orwell, Alianza Editorial. EL DIABLO EN EL CUERPO, R. R. Ridgway, Alianza Editorial. EL LAZARILLO DE PORTNOY, Philip Roth, Grijalbo. MOUNTOLIVE, Lawrence Durrell, Echasa. VERDAD CELESTE, Juan Larrea, Barral Editores. CRONICA POLITICA 1970, Eduardo Haro Tecglén, Fundamentos. LA REVOLUCION DEL ESPIRITU, Manuel Ballesteros, Siglo XXI. ORIGEN DE LA VIDA SOBRE LA TIERRA, A. I. Osarin, Tecnos. INQUISICION, BRUJERIA Y CRISTOJUDAISMO, Caro Baroja, Ariel. HABLAN LOS DESERTORES DEL VIETNAM, Mark Lane, Dopeas. EL CAPITALISMO ESPAÑOL: UNA ETAPA DECISIVA, Arturo López Muñoz, Zero. EL CONFLICTO DE LAS CLASES TECNICAS: UN FALSO PROBLEMA, A. Mercos Alonso, Estela.



VALDIVIESO

llos tiempos, Lago, sin ser un «naif», se expresaba casi como tal, a fuerza de no oponerle ninguna resistencia a su visión espontánea del tema tratado. Luego, en aquella exposición de Buchholz, que fue más importante para mi historia que para la suya propia, abandonaba toda apariencia de primitividad, porque lo que era espontáneo en él no era el tema, sino la manera de tra-

vieso haya llegado a esa situación, porque cada artista tiene que descubrir en sí mismo el vehículo que le corresponde. Valdivieso es nada más —nada menos— pintor. Es casi un «animal-pintor» —y que se me entienda bien lo que quiero decir—. De manera que ese reencuentro, me parece a mí, es el encuentro con su propio magisterio. De todas maneras, tengo que hablar