

ARTE

*Aquí en París —porque escribo desde París— ocurre con la temporada del arte lo mismo que en Madrid: lo mismo, creo, que en todas partes: que se caldea y hasta llega a ponerse al rojo vivo, cuando se presiente que va a concluir. En Madrid me dejó inaugurada la Exposición Guinovart, e incluso me dio tiempo a dejar una crónica sobre ella. Pero también estaba, en Iolas-Velasco, la colección Matta. Y aún estará la de Alberto, ese genio abrupto de la escultura de nuestra Meseta. En París vine a la inauguración*

*fcil escribir una crónica cuando se está lejos de casa, lejos del lugar que en uno es habitual para el trabajo. Pero me interesa decir...*

CRITICA DE LA CRITICA  
A LA CRITICA

Si: me interesa decir que, antes de salir de Madrid, algunos amigos me han hablado con cierta dureza de esta sección, de mi crítica concretamente. Algunos, incluso, me han escrito. No puedo olvidarme de eso, porque son gente que importa... Bueno, en realidad, todas las opiniones importan.

Se me reprocha, fundamentalmente, la ausencia de crítica. La falta de dureza para quienes podrían merecer la dureza...

Mi argumento fundamental podría ser el mismo que emplea Eduardo Westerdahl para justificar la misma cosa: «Yo

la crítica de arte, hoy, no tiene que consistir en un sistema de aprobaciones o reprobaciones, sino en algo más: en un sistema de explicaciones. Se trata de ver en cada uno lo que pretende y lo que consigue decir. Se trata de encontrar la correspondencia entre la expresión y la realidad... Yo no digo que eso sea lo que yo hago, pero, desde luego, es lo que pretendo.

Además... ¿qué es eso de «lo bueno» y «lo malo» en la pintura y en la escultura de hoy? ¿Cómo establecer una jerarquía, a base de lo que se consigue o con base en lo que se pretende? ¿Qué es lo que importa, la realidad que la informa o la realidad que se expresa? Por todo eso, yo soy, también, tan contrario al sistema de consagraciones al uso, premios incluidos. Los soporto, porque no es posible

CINE

Truffaut,  
del rosa...  
al negro

«La sirena del Mississippi» es la película que realizó Truffaut a continuación de «Besos robados» y antes de «El niño salvaje», y como siempre en el caso de Truffaut, se trata, fundamentalmente, de una película autobiográfica. En esta ocasión, la autobiografía no es directa, lineal e inmediatamente perceptible, como puede parecer en sus películas anterior y posterior. La autobiografía en «La sirena del Mississippi» se transforma en una meditación personal y en una declaración de amor casi privada.

De un lado, Truffaut analiza su vida de adulto y trata de profundizar en las relaciones de la pareja. De otro, hace un homenaje continuo a las personas que motivan su admiración o despiertan sus sentimientos amorosos. En este sentido, creo que no se puede prescindir de cuantos datos se tienen sobre la vida privada y profesional de Truffaut; la intervención de Catherine Deneuve y la constante referencia a los clásicos del cine que Truffaut ha confesado admirar — Renoir (a quien ha dedicado la película), Hitchcock, Buñuel, Ray, Godard... — no son fenómenos casuales. «La sirena del Mississippi» es un homenaje abierto que hace Truffaut a sus grandes maestros y a la mujer que despierta sus sentimientos amorosos.

La película recuerda en su estructura al «Vertigo», de Hitchcock (que en España se llamó «De entre los muertos»). El dueño de una plantación de tabaco, aburrido tras la muerte de la única novia de su vida, decide encontrar una mujer para casarse, a través de los anuncios de los periódicos. Y, a pesar de que en el momento de conocer personalmente a la que ya eligió para casarse, tras una larga correspondencia, no concuerda demasiado la realidad con la imagen que tenía de ella, su boda es un éxito y se siente feliz en su nueva vida. Hasta que esa mujer le abandona tras quitarle su dinero y haberle enfrentado a la que se supone es su hermana. Se descubre que ha habido una suplantación de personalidad y que la que tenía que haber

sido la auténtica esposa fue asesinada.

La segunda parte de la película es la búsqueda de la falsa esposa, el encuentro, la decisión de los dos de continuar viviendo juntos y la persecución de la policía. La relación adulta de la pareja se da sólo en esta segunda parte, cuando se sienten marginados cuando ya no les es posible atenerse a los ortodoxos cánones de relación que su situación social les obliga. Truffaut intenta estudiar las múltiples posibilidades en la relación de la pareja hasta encontrar en el asesinato una prueba más de amor. Es en este sentido donde la película adquiere su valor más significativo. El auténtico amor sólo puede hallarse al margen de los principios establecidos para la relación.

Si la propia construcción de la película es ya una referencia-homenaje a Hitchcock (y en este caso no creo que se trate de la ya conocida perversion del cinéfilo que intenta encontrar siempre referencias a referencias, cerrando así un mundo privado e improporrible), las nuevas citas a otras películas del mismo autor y, como dije antes, a otros autores, son fácilmente perceptibles, aunque en España no estemos preparados para la comprensión de todas ellas. Esta posible segunda vertiente de la película se encuentra, sin embargo, perfectamente entroncada con la primera, formando una unidad total en una coherencia perfecta. De hecho, el cine de Truffaut no puede dejar de ser una proyección muy personal e íntima de sí mismo y sólo en los casos en que ha intentado que no fuera así — «Fahrenheit 451», por ejemplo — su obra ha perdido interés. De esta manera, su análisis viene ilustrado por sus propias vivencias. Si habla de «la mujer», será Catherine Deneuve quien reciba el homenaje gráfico que el personaje que interpreta Jean-Paul Belmondo debe hacerle intentando describir su rostro como si fuera un cuadro.

Esa proyección de Truffaut en la historia que cuenta le obliga a plantearse a sí mismo en su propio contexto. Las referencias a los autores que admira — Truffaut es autor del único libro importante que se ha escrito sobre Hitchcock — son, de un lado, coherentes con la historia narrada y, de otro, inevitable reflexión sobre el cine mismo.

«La sirena del Mississippi» es, en esa poética aparentemente ingenua de Truffaut, una de las películas más maduras e importantes que el realizador de «Jules et Jim» nos ha ofrecido. Afortunada-



Exposición  
Miró,  
en París.  
Galería Maeght.

*de la exposición de esculturas de Miró, en la Galería Maeght. Pero están abiertas, también, una retrospectiva de Gargallo, ese escultor nuestro tan conocido, tan mal conocido... Y otra de Julio González. Y otra del "Expresionismo europeo". Y otra de Matisse... ¿Me dará tiempo a escribir de todas? ¿Me dará tiempo, al llegar a Madrid, de escribir de la exposición de Quirós, en la Galería Biosca? ¿Me dará tiempo?... Pero dejémoslo. Es di-*

no escribo nada más que de aquello que me interesa...». Pero no sería suficiente. Entre otras razones, porque podría haber cosas que me interesasen en sentido negativo, que fuesen ejemplares precisamente por su condición de mórbidos. Pero, en realidad, no son tantos los que ahora se atreven a exponer. Pero ese argumento de Westerdahl no sería suficiente para mí, además, porque no es todo mi argumento.

En realidad, yo pienso que

destruir a un sistema con una opinión, pero...

Pero estoy en París, y aquí he venido a otra cosa. Me voy, otra vez, a la exposición de Matisse, que está en el Grand Palais y, si aún me queda tiempo, me voy después a la exposición de Miró.

De la exposición de Miró ya escribiré en estas mismas páginas: para eso he venido. De las otras exposiciones, ya veremos: es que son tantas...

■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



Catherine Deneuve, Jean-Paul Belmondo y François Truffaut, en una pausa del rodaje de «La sirena del Mississippi».

mente, su caso en España es insólito, puesto que su obra va conociéndose con cierto orden (con la salvedad de «Tirez sur le pianiste», prohibida) y con regularidad. A pesar de ello, los ciento veinticinco minutos de proyección de «La sirena del Mississippi» agotan al público español, que, ya al final, es incapaz de seguir la película con un mínimo de atención. Pero es probable que influyan más las condiciones en que se dan las proyecciones —desenfoque, imagen achatada y varias cosas más— que la película en sí. ■ DIEGO GALAN.

### La automaldición bíblica de Torre Nilsson

«Sé que si "Martín Fierro" no es mucho más que bueno, deslumbrante y verdadero, mis hijos y los hijos de mis hijos serán perseguidos por la vergüenza, y que el puntaplé de veintidos millones de argentinos tendrá derecho a castigarme para la eternidad».

Leopoldo Torre Nilsson

¿Puede juzgarse críticamente una película a la que faltan cuarenta y cinco minutos de proyección? La copia de «Martín Fierro» (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) que se exhibe en Madrid dura poco más de hora y media, cuando en su origen alcanzaba los

ciento treinta y cinco minutos. Por otra parte, la pantalla curva del cinerama destruye la constante número uno del film: la llanura de la Pampa argentina, la horizontalidad esencial de un territorio donde vive el gaucho, individuo cuya marginalidad nace desde su misma ubicación geográfica. La interrogante para el crítico español resulta, pues, la de siempre: ¿Es válido analizar una obra que —por razones de censura o comerciales— se le presenta adulterada?

Refiriéndonos sólo a lo que el lector de TRIUNFO puede ver de la transposición en imágenes que Torre Nilsson ha hecho de «El gaucho Martín Fierro» (1872) y «La vuelta de Martín Fierro» (1879), de José Hernández, la primera cuestión —vieja cuestión— que plantea la película gira en torno al enfoque y viabilidad de las adaptaciones de los clásicos literarios. Sin entrar en los términos reales del problema, bien puede adelantarse que la total sumisión —lógica, por otra parte— de Torre Nilsson al texto preexistente no es el mejor camino para solucionarlo. Parece una empresa descabellada introducir todos los elementos narrativos existentes en los 7.219 versos octosílabos del poema nacional argentino en los límites de una película.

El pobre resultado es similar al obtenido por Fons en su «Fortunata y Jacinta», y sólo la potencia expresiva y sintetizadora de un Welles («Campanadas a medianoche») puede llegar a superarlo. En «Martín Fierro» película su-

cede todo muy de prisa —aun dentro de una monotonía adormecedora—, sin motivación convincente, como si hubiera miedo a que no cupieran todas las idas y venidas del personaje. Aun cuando ello pueda ser imputable a las supresiones mencionadas al principio, pienso que es defecto de la estructura dada por Torre Nilsson a la obra, que insiste fatigosamente en la imagen del gaucho solitario cabalgando sobre la Pampa, pero no nos informa apenas de las causas reales de su marginación, de su continuo errar, de su postura elegiaca hacia cuanto le rodea. La continua inexpressividad de Alfredo Halcón —a quien ustedes podrán recordar en «Los inocentes» (1962), de J. A. Bardem, realizador que tiene muchos puntos de contacto con el autor de «La casa del ángel»— y el descuido con que están tratados los personajes secundarios hacen más patente esta falta de datos.

«...Usted que conoce bien todos los abusos y todas las desgracias de que es víctima esa clase desheredada (los gauchos) de nuestro país...», decía José Hernández a Zoilo Miguens en una carta escrita con motivo del lanzamiento del libro, idea que el propio personaje pone en su boca al hablar de que «el gaucho es el cuero flaco», porque «nades toma a pecho el defender a su raza», al final de la segunda parte del poema. Oyuela insiste en que se nos narran las «dolorosas vicisitudes de la vida de un gaucho en la época de la decadencia y próxima desaparición de este tipo local ante una organización social que lo aniquila». Este enfoque del gaucho como clase oprimida, perseguida, víctima no sólo de una circunstancia geográfica y laboral adversas, sino esencialmente de una segregación racial (mestizo, con sangre india, pueblo al que se combatía y exterminaba en las luchas fronterizas), ha sido relegado incomprensiblemente por Torre Nilsson, salvo en la secuencia de la leva de soldados, indicio del camino —quizá inviable por imposiciones políticas o industriales— por donde el film debería haber continuado. En definitiva, el gaucho parece ser para el director de «La mano en la trampa» más un tipo ético que social o étnico. Es lo que no creemos cierto.

La utilización por Torre Nilsson de unas características estéticas pertenecientes al «western-spaghetti» (sobre todo en la planificación y presencia concatenada de una violencia irracional), en busca de un lenguaje popular paralelo al utilizado por la poesía

gauchesca (1), me parece una cuestión de sugestivo análisis, lo mismo que el estudio de un cine que enfoca la problemática del subdesarrollo americano —y pienso también en la muy engañosa «Tepepa», de Giulio Petroni— desde dentro de la estructura política y comercial y no al margen o abiertamente contra ella, caso del «cinema novo» brasileño. Un estudio que, en sus últimas consecuencias, produciría el desigual enfrentamiento de «Martín Fierro» con «Antonio das Mortes». ■ FERNANDO LARA.

(1) Véase a este respecto el ensayo de Borges «La poesía gauchesca», presente en su «Obras completas», Buenos Aires, 1957.

### Buscando un camino para el corto español: Francisco Betriú

Se ha estrenado hace unos días, en el Publi, de Barcelona, «El último día de la humanidad» de Manuel Gutiérrez (1969), segundo de los cortometrajes producidos por Francisco Betriú (Organya —Lérida—, 1940, trabajos periodísticos y sociológicos, guiones para televisión y cine), dentro de su marca «In-Scram». Al margen de la muy estimable calidad del film, ello supone una nueva salida pública de un tipo de cortos prácticamente ausente de las pantallas españolas. Los intentos individuales de hacer este cine se estrellaban ante la presencia abusiva del «No-Do» —cada vez más insostenible—, «Imágenes» y documentales turísticos, siempre bien recibidos por la rutina de nuestros distribuidores y exhibidores. La creación de «In-Scram» ha sido en realidad el único intento serio y coherente —aparte de

ciertos aislados como «La edad de la piedra», de Gabriel Blanco; «Circles», de Ricardo Levi, o «Gospels», de Ricardo Franco— de llevar a cabo en los últimos años una producción de cortos continuada y regular, abierta a directores jóvenes. «¿Qué se puede hacer con una chica?», de Antonio Drove (premiado en Mar del Plata), el ya mencionado «El último día de la humanidad» (invitado al Festival de Córdoba, Argentina), «Gente de mesón» (Medalla de Plata en Bilbao, seleccionado en Tous junto con «Cibeles», de José Sámamo) y «Bolero de amor», ambos de Francisco Betriú, han sido hasta ahora los films llevados a término —el último en coproducción— dentro de un plan que comprendía en principio trece cortos y que las irregularidades en el pago de subvenciones y créditos oficiales, así como los obstáculos antes mencionados —que las promesas de Bilbao nunca alteran—, han entorpecido temporalmente. No obstante, ya está en trance de rodaje «Labelecia Salaco», de José Luis García Sánchez.

«Bolero de amor» (1970) fue designado para representar a España en el último Cannes, aunque por los conflictos habidos en torno a nuestra participación no se llegara a proyectar. Su apariencia externa es la de una simple fotonovela filmada que conserva sus elementos esenciales traspuestos, sin embargo, a un plano diferente de comprensión. Betriú no ha utilizado una visión crítico-intelectual sobre un fenómeno popular, sino que ha preferido situar en primer término la irracionalidad de unas imágenes, de unos significados, de unas conductas propuestas, para que el espectador reaccionase ante ellas según su propia postura ante el hecho fotonovelistico. Si la validez —y también las limitaciones— de «Bolero de amor»



«Bolero de amor», de Francisco Betriú.