

duda en Gaspar, de Barcelona —en donde yo ya la había visto—, más algún lienzo que la misma "Gaspar" le habría cedido a la galería para esa ocasión expositiva. Pero nada de eso desvirtuaba en absoluto que se trataba, efectivamente, de una exposición de Tapies.

Grabados de Tapies

Nunca ponderaremos suficientemente las virtudes del grabado, esa obra de arte discretamente multiplicada que, sin embargo, a través de toda la consabida manipulación, consigue el calor del contacto humano entre el autor y el espectador. La virtud fundamental del grabado se desprende, fundamentalmente desde su nacimiento, de

historia de la evolución estilística —e ideológica— de la obra de Tapies, sabe que hubo un tiempo en que toda ella estuvo marcada por la preocupación sobre el destino y la eficacia de la misma, a niveles sociales. Afortunadamente, Tapies superó esa etapa tras la consideración mínima de que su deber social como artista estribaba en entregarle a su tiempo lo más auténtico y lo más sincero que podía salir de sus manos de pintor. Esa consideración, me parece a mí, es la que sostiene básicamente al ideario del Tapies actual, pero hay algo, creo yo, que no puede evitar y que está muy bien que no pueda evitarlo: la consideración previa de qué es lo que entrega y qué es lo que le debe entregar a la sociedad de su tiempo. Por supuesto que, cuando Tapies se mantiene como un grabador persistente, no creo que él mantenga eso como una

cación, porque me parece, como tal clasificación, pobre, precisamente pobre. Por una razón fundamental: porque ese arte no conduce a una exaltación de la pobreza, de la misma manera que no tratan de hacer una apología de la «santa miseria» todas las acciones reivindicatorias enemigas de los ricos. ¿Pero es que lo de Tapies supone una acción reivindicativa? En el fondo, sí. ¿Qué acción? Una acción paralela a aquella por la cual, Picasso, después de convertir en una formidable cabeza de toro a un pobre manillar de bicicleta, pudo decir: ¿Pero es que hay algo que no sea arte?

No, por favor, no estoy polemizando con Alexandre Cirici, escritor de arte, más que crítico, al que en muchos aspectos tengo que considerar maestro mío..., maestro mío, aún hoy, al cabo de los años. Además, yo sé muy bien que Cirici, cuando utiliza ese nombre, no hace más que transigir con la convencionalidad nominativa de toda clasificación. Conozco a Cirici y su pensamiento, me parece a mí.

Pues la lección de Tapies en toda su obra, patente, por supuesto en esa colección de grabados, podría simplificarse con esa pregunta picassiana. Tapies puede afirmar que cualquier cosa puede ser arte, a condición de que él la elija y él la elabore. Hacer de las piedras pan o convertir en oro a las materias deleznales, esa es una —no la única— de las facultades de Tapies.

No la única, no. Su facultad máxima, su facultad básica, de la que se deducen todas las otras facultades, es la de no ser abstracto. Es el pintor menos abstracto de la pintura contemporánea y uno de los menos abstractos de toda la historia pictórica. ¿Qué quiero decir?

Quiero decir que todo en él está determinado por una necesi-

dad significativa concreta. Cada materia, en él tiene su significación: nace de una necesidad expresiva, conduce a una expresividad significativa.

Los grabados Tapies —y concretamente esos grabados de Tapies— están absolutamente de acuerdo con ese fenómeno prodigioso que es toda la obra pictórica de Tapies. Por eso, esa exposición de la galería Monzón es fundamental. ■ J. M. MORENO GALVAN.



CINE

Cita con el tiempo perdido

El cine de André Delvaux ha sido hasta ahora —El hombre del cráneo rasurado, «Una noche, un tren», «Cita en Bray»—, un cine fantástico que juega a mantener la apariencia de real, que investiga en las fronteras de lo auténtico y lo imaginario un resquicio subconsciente que acerque al conocimiento de la verdad. Ya en su primera película, Delvaux, sometiendo la narración cinematográfica al complejo mundo privado del protagonista (con lo que la película era la narración callada y hermética de un cerebro mudo), planteaba los fundamentos de sus preocupaciones. A ellas añadía en «Una noche, un tren», con la posibilidad del color, la oportunidad de combinar en la composición formal de los planos los elementos principales de la pintura flamenca (de la que Delvaux es un lógico y ferviente apasionado), que ayudaban a su referencia de mundos ocultos y oníricos que se querían trasplan-

tar a un expresionismo «naturalista».

En «Cita en Bray», donde no abandona su coherencia, apunta, además, una estructura narrativa sometida a combinaciones musicales, por las que las escenas se verán determinadas por los diferentes tiempos musicales de las obras (Brahms, Frank y Devrese) utilizadas. Cine musical, pictórico y literario, no se acercará nunca a la menor concesión vulgarizante. Delvaux, ex-profesor de lenguas germánicas en Bruselas, entiende el cine, antes que como un espectáculo, como una aportación al terreno del arte, en el que las referencias a la tradición cultural nunca son despreciables, sino, en ocasiones, parte importante de la obra.

En «Cita en Bray» («Rendez-vous à Bray», 1971, premio Louis Deluc), la combinación de los tres elementos —música, pintura, literatura— está destinada a la creación de un «clima», eje y protagonista de la película. La anécdota que rodea ese ambiente es trivial, o, cuando menos, de menor importancia. No serán los hechos ni los acontecimientos los que hagan evolucionar la narración. El mundo privado del protagonista será el que, en medio de una casa real-irreal, junto a una mujer desconocida (que aparece en lugar de un amigo que no acude a la cita, una mujer medio juez, medio testigo, sierva, amante; pero, ante todo, extraña), cambie en función de lo que ese clima le aporte.

Dos hombres y dos mujeres, opuestos en su carácter y en sus circunstancias, se unen en una composición surreal para que uno de ellos —el músico de talento que renuncia a sus instintos sexuales y a sus compromisos políticos, despreciando por ello a los que le rodean—, al cabo del tiempo, en un lugar que se escapa a la lógica, encuentre la duda, única capaz de permitirle la reconquista del tiempo

perdido. Historia de un psicoanálisis, «Cita en Bray» es, al mismo tiempo, una sugerida meditación sobre el sentido del arte, su relación con el inconsciente y su compromiso con la realidad. Julien, el protagonista de la cita inexistente, se verá obligado a preguntarse sobre su existencia, su tranquila estancia en zona de paz, sus pasiones eróticas y su actividad como pianista en un momento en que los periódicos tienen más trozos en blanco que palabras escritas por decisiones de la censura. «Todo está bien», sobre todo en la casa de campo de Bray, donde está la nostalgia de un tiempo que ya no es el presente y que, por lo tanto, es menos fuerte e importante.

La tercera película de Delvaux es, como sus anteriores, una obra cargada de símbolos, hermetica, insólita en nuestras pantallas. Su falta de atractivo inmediato, su lentitud acarreada por la inexistencia de anécdotas, la falta de popularidad de Mathieu Carrière (ex joven Torselles, actor discutible, amanerado, pero triunfante en las Europas), la hacen difícil para el espectador español. Y, sin embargo, es un título que no debería dejar de conocerse. ■ DIEGO GALAN.

Decepcionante, mediocre «El padrino»

De hasta qué punto un público cinematográfico puede ser afectado por una publicidad y un lanzamiento masivos, es la reflexión más importante que suscita la visión de *El padrino*. Por sí mismo —y aparte este enfoque sociológico—, el film no tiene demasiado que analizar, en cuanto que se trata de un producto «standard» de la industria americana, cuya realidad no responde al despliegue efectuado, nocio en definitiva para la



su voluntad multiplicativa.

No quiero consumir el tiempo de este comentario gastándolo en consideraciones generales. Pero me importa decir que Tapies, el pintor ya difícilísimo por el encarecimiento lógico de sus obras, es un consumado grabador porque, incluso sin percatarse claramente de ello, tiene el instinto casi obsesivo de la difusión: de la multiplicación de la comunicación sea como sea.

Cualquiera que conozca mínimamente la

deliberada acción multiplicativa y comunicativa. Eso pienso yo, que es más una actitud inconsciente.

Por otra parte, nos queda lo que nos comunica. Mi amigo el crítico barcelonés Alexandre Cirici mantiene mucho la idea de que lo que él realiza es un «arte pobre», fundándose en las primeras materias y en su expresión. No tengo nada que objetar a esa consideración porque es objetivamente verdad. Pero no quisiera que hiciera mucha fortuna esa clasifi-

propia película. Decepcionante me parece el calificativo que mejor se adecúa a nuestra reacción —no unilateral, sino compartida por amplios grupos de espectadores el día del estreno— tras las casi tres horas de proyección.

Nada hay de sorprendente en la transposición cinematográfica de la aparatosa novela de Mario Puzo. Responde, paso a paso, al tratamiento habitual que Hollywood hace de los «best-sellers» literarios: una narración sincopada, superficial, que trata de acumular el máximo de incidencias ya presentes en el original novelístico para que el público conocedor de él no se sienta llamado a engaño. A pesar de los ciento setenta y cinco minutos que dura el film, todo sucede a gran velocidad, sin profundizar nunca en las planteamientos de base que deberían haber dado consistencia a la historia que se nos narra. Y cuando hablo de «velocidad», no quiero decir que la película hubiese necesitado más minutos —¡por favor!—, sino que el empeño absurdo de guionizar las quinientas y pico páginas que la novela tiene en su traducción castellana la lleva directamente al fracaso por esa ausencia de profundización que antes mencionaba. Todo el tratamiento que se ha hecho del «best-seller» ha consistido en eliminar pasajes y en dar una visualización a aquello que se nos narraba en palabras. Trabajo insuficiente, perezoso, dañado, además, dado que entre los trozos suprimidos se hallan aquellos que planteaban mínimamente la existencia de la Mafia, su funcionamiento y poder de actuación dentro de las estructuras de la sociedad americana.

¿Qué queda así? Una narración lineal y pobre, que se consume en la apariencia de unos hechos tratados a un primer nivel. Muy escaso es lo que permanece en «The godfather» tras su visión: el recuerdo de

unas escenas de violencias, la exactitud de una ambientación perfectamente lograda, el mantenimiento —con amplios baches— de una tensión por parte del público, el buen trabajo de los magníficos secundarios americanos... y poco más. Demasiado poco más para una obra que se nos ofrecía bajo la promesa de algo distinto y novedoso. Demasiado poco más cuando se tiene entre manos un tema tan vivo, tan decisivo en la Norteamérica de hoy como es el de la «Cosa Nostra».

Yo no sé si es cierto —como se rumorea— que la Mafia ha impuesto sus condiciones a la hora de realizar la película, tampoco sé si es verdad que ha intervenido en su financiación. Pero, a la vista de los resultados obtenidos, no me extraña demasiado tal hipótesis. Porque se nos da a en-

tender que puede existir una «Mafia buena» y una «Mafia mala»: la primera, dedicada al juego y a la prostitución, y la segunda, a las drogas. Tras la batalla de 1947 entre las Familias y debido a la limpieza efectuada por Michele Corleone, es la «Mafia buena» la que vence, aquella que se negaba a traficar con estupefacientes. Luego, nada nos dice que la facción de la «Cosa Nostra» —nunca citada como tal en el film, imposición de la Liga Italo-Americana de Derechos Civiles, organismo mafioso, igual que fueron impuestos determinados actores ante la complacencia del productor Al Ruddy—, que hoy impera en Estados Unidos no sea esa «Mafia blanca», sentimental y primitiva en el fondo, que veinticinco años atrás estuvo protagonizada por ese Vito Corleone, que Marlon Bran-

do se empeña, con más voluntad que acierto, en personificar. Curiosa, a este respecto, es la anécdota —transcrita por Mariano del Pozo en «La Actualidad Española»— de que «lo único que ha molestado de la película a la Mafia de Nueva York es no haber sido invitada oficialmente al estreno de gala». Según palabras de uno de los jefes de la familia Genovese, «si hacen una película de militares, invitan a los generales, y si hacen una sobre nosotros, deberíamos haber estado allí también». Multitud de preguntas surgen en este terreno: ¿por qué casi todo cuanto se refiere a la influencia mafiosa sobre la producción de Hollywood (destacable en el libro de Puzo, a través de la figura de Johnny Fontana, trasunto de Frank Sinatra) ha desaparecido del film? ¿por qué nunca sabemos de dónde procede el poder de la familia Corleone, cómo «el padrino» llegó a tal nivel ejecutivo? ¿por qué sólo se cita de pasada que esta familia tenía la exclusividad de la importación de aceite italiano en Norteamérica? ¿por qué no se evidencia cuáles son sus contactos directos con la Policía, con los senadores, con los gobernadores de Estado? ¿por qué no se investiga mínimamente en los orígenes del fortísimo grupo de presión italiano, en vez de dedicar un bloque de secuencias —que rozan el ridículo por su folclorismo— a las andanzas amorosas de Michele Corleone en Sicilia? ¿por qué se nos presenta el 90 por 100 de lo que sucede como «hazañas y entuertos de una familia», en el fondo entrañable, en vez de analizar sus raíces y conexiones socioeconómicas?

Demasiadas preguntas, quizá, para un film que no aspira a otra cosa que ser el más taquillero de la historia del cine. No dudo en absoluto que lo consiga. Pero será más por ese poder hipnótico de

los medios de comunicación de masas, y por su traducción en sugestión colectiva, que citaba al principio de esta reseña, que por la propia valía —incluso comercial— de la película de Ford Coppola. Realizador cuyo cine («Ya eres un gran chico», «Llueve sobre mi corazón», entre otras) estaba, hasta el momento, muy alejado de lo que puede significar «El padrino». Hay que añadir, por último, que el doblaje español tampoco ha beneficiado al film, sobre todo en cuanto se refiere al trabajo de Marlon Brando, superado por Al Pacino en el personaje de su tercer hijo, actor en la línea de Dustin Hoffman, y al que se le notan posibilidades de hacer cosas bastante más importantes. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

«Los buenos días perdidos», de Antonio Gala

La obra teatral de Gala —frente a la actitud un tanto despersonalizada y, a veces, un poco cínica manifestada por él en otras formas de expresión— debe ser considerada entre lo más vivo que ha propuesto en los escenarios el teatro español de los últimos años.

Gala, que empezó con el gran éxito de «Los verdes campos del Edén», ha tenido el valor de ir problematizando su teatro y renunciar a un tipo de lirismo con el que tenía, al menos de momento, asegurado el triunfo. Alejandro Casona era el

modelo —así lo entendieron muchos espectadores, reafirmados en sus ideas por los elogios que Casona tributó al nuevo autor— que podía orientar su obra y encarrilarla por los dudosos caminos de un teatro bonitamente escrito, de hábil estructura y capaz de sumergir al espectador en el sueño de la falsa y reconfortante poesía.

Pero Gala renunció a ese rumbo, y su segundo estreno, no siempre bien comprendido a causa de los prejuicios establecidos por el primero, fue ya un grito de rebeldía. Habló de «El sol en el hormiguero», emancipación de Gala del protector paternalismo que un amplio sector le había dispensado al llegar a los escenarios.

Gala fue en seguida celebrado como autor «ocurrente», como escritor que hacía de los diálogos de sus personajes una ingeniosa sucesión de réplicas inesperadas y divertidas. No sé hasta dónde juega ahí cierto «andalucismo» —aunque Gala sea de Córdoba, ciudad que ha hecho del senequismo una retórica—, que la otra noche, después del estreno de «Los buenos días perdidos», volvió a manifestarse a través de la breve pieza oratoria, con las palabras precisas y las metáforas oportunas, pese al nerviosismo lógico del momento, que Gala improvisó para dar las gracias al público.

El hecho cierto es que «Noviembre y un poco de hierba», tercer estreno de Gala, planteó ya, sin apenas veladuras, un problema concreto de la sociedad española. La obra colocaba decididamente a Gala en el censo de nuestros «realistas», aunque su lenguaje lo situara sobre una vía en nada calificable de naturalista.

Desde entonces a hoy han pasado varios años, en los que el nombre de Gala sólo apareció ligado a un espectáculo de café-teatro. Hasta que, al fin, tras prueba previa en alguna capital

Marlon Brando, en «El padrino» («The godfather», 1972), de Francis Ford Coppola.

