



"La piel dura", de François Truffaut.

"La piel dura"

Uno de los riesgos que a veces corren los "autores" es el de creer a los críticos, asumir como propios los adjetivos que éstos les aplican, tomar en serio sus propios éxitos e incluso su propio papel de "autor" y, en definitiva, acabar queriendo responder a esa imagen: este parece ser el caso, en alguna medida, de François Truffaut. Aclamado como sensible retratista de la infancia con la creación de un personaje de características autobiográficas —el famoso Antoine Doinel de "Los cuatrocientos golpes" (1959)—, Truffaut no pudo renunciar a la tentación de repetir ese mismo personaje en otras películas posteriores ("El amor a los veinte años", "Besos robados", "Domicilio conyugal"), transformando lo que de espontáneo, sincero y poético tenía el original en pura y simple caricatura.

Esta aberración llega ahora al máximo soportable en su última película, "L'argant de poche", que en España ha dado en traducirse "La piel dura", como referencia a una de las mejores películas de Truffaut, "La piel suave" (1964). Esta referencia, sin embargo, no indica que "L'argant de poche" (que debía haberse traducido más correctamente por "La calderilla") sea el extremo opuesto de "La piel suave" o tenga algo que ver con aquella historia. En la que nos ocupa, Truffaut vuelve al mundo de la infancia, pero ya desde la

acomodaticia, pequñoburguesa y superficial visión del ejecutivo de cuarenta y cinco años que ha perdido la impronta poética que a sus veintisiete hizo de "Los cuatrocientos golpes", una amarga crónica de la infancia como etapa pletórica de libertades, de imaginación y vitalidad condenadas al fracaso, o que a los treinta y siete hacía en "El pequeño salvaje" una desesperada llamada a la comunicación con el niño. Aquella visión de Truffaut, sincera, agresiva, tierna y real venía a romper al tiempo con los tópicos que el cine había mantenido con las gracietas y las cuchipandas del niño entendido como retrasado mental. Los niños de Truffaut eran seres, no muñecos.

Curiosamente, años más tarde, es el propio Truffaut quien crea una galería de espantapájaros tópicos, falsos, aburridos y casi mongoloides para retratar la infancia; por encima de sus recuerdos, de sus vivencias o de la contemplación del entorno, Truffaut ha optado por la reproducción de esos esquemas que tanto gustan a las señoras gordas y menopáusicas: los niños traviesillos, simpáticos, inocentes y un poco pícaros, angelitos del cielo y alegrías de sus mamás.

Siete chistes viejos (el niño que se cae por la ventana), cuatro falsedades (que a los doce años no se sepa dar un beso), su poquito de melodrama (con el pobre niño castigado por la abuela hitchcockiana), componen esta especie de mosaico que contradice totalmente la visión de la infancia que Truffaut nos había ofrecido en sus películas anteriores y, aún más grave, contradice lo que cada uno de nosotros ve realmente cada día.

Estamos ante una película que nace con el éxito asegurado del "sello de autor", pero que no tiene más rigor que un chorizo de serie. Las señoras gordas pagan y tienen derecho a su circo de hora y media. ■ D. G.

"Parranda"

Eduardo Blanco Amor narra en su espléndida novela "La parranda" (1) la aventura ingenua, aunque sangrienta, dura y terrible de unos hombres desclasados, de unos "perdedores", en el contexto de un país oscuro, mágico, medieval e injusto. Al llevar la novela a la pantalla, Gonzalo Suárez ha adaptado prácticamente las mismas situaciones del libro (con un par de

(1) Editada en castellano por Ediciones Júcar.

diferencias notables), sin abundar, en cambio, en la poesía que éste tenía. "Parranda" —película con ser posiblemente el mejor trabajo que Gonzalo Suárez haya hecho para el cine en esta última etapa de su carrera, está falto de una mayor entrega, de matices, de puntos de vista enriquecedores sobre cada una de las situaciones que el libro marca. Y "La parranda" es una historia de situaciones dramáticas, de reacciones de personajes...

La película, que contiene indudables aciertos y que es uno de los pocos productos dignos que el cine español ofrece en su última tanda, ha sido rodada en un mes. Conociendo este dato, se empieza a comprender algo de las ausencias que la película tiene, se empieza a entender qué quería decir la realizadora de te-

do, a mi juicio, el actor es una pieza clave, pero de un proceso que comienza mucho antes de su intervención y continúa después de su trabajo. Justo es, sin embargo, señalar, que nos encontramos ante un brillante y, en términos generales, excelente trabajo de interpretación: José Luis Gómez sigue siendo ese actor de enorme capacidad creativa, de sugerencia, de verosimilitud, capaz por sí solo de cumplir la función estética de una película, aunque su trabajo no haya sido escrupulosamente respetado en el montaje, pocas veces se habrá visto en el cine español la encarnación de un personaje como el suyo. Antonio Ferrandis se descubre de nuevo como ese animal cinematográfico, sincero, ingenuo, apasionado, que sólo se apunta en otras películas, quizá



"Parranda", de Gonzalo Suárez.

levisión Josefina Molina cuando hablaba de que la estética cinematográfica utilizada en España es la del telegrama. ¿Cómo puede darse —decía— un punto de vista "de autor" un matiz que amplíe y dé nuevas perspectivas si apenas tenemos tiempo para poder "contar" lo que pasa, para poder "retratar" a los actores recitando el texto?

"Parranda" creo que podía haber sido una espléndida película —y es ya, en ocasiones, una película fascinante, en otras ingeniosa, en otras finalmente torpe y vacua— si se hubiese invertido en ella el tiempo de trabajo que necesita. Cada momento hubiese podido adquirir esa profundización que falta, que se reclama por todos los lados.

En su lugar se ha construido un espectáculo "de actores". Independientemente del trabajo de sus protagonistas —José Luis Gómez, José Sacristán, Antonio Ferrandis y Fernando Fernán-Gómez— se ha volcado el interés y la fuerza de la historia en la creación de esos actores, cuan-

porque sus personajes carecen de la fuerza que él tiene, quizá porque las películas habituales del cine español no precisan de toda su capacidad. José Sacristán engancha en "Parranda" (como ya ha hecho en "Pantaleón y las visitadoras" que la censura parece no querer dejarnos ver) ese difícil camino del actor discreto, sin histrionismos, que precisa, sin embargo, de una notable cantidad de talento para cumplir su misión; Sacristán no es, afortunadamente, para él, un actor "brillante", quizá porque su tipología de hombre tímido —de "español medio", característico de las comedias que interpreta normalmente— no permite abarcar esa dimensión, pero es un actor. Lo que ocurre es que tanto para ellos tres como para Gonzalo Suárez (quizá, Fernando Fernán-Gómez, como "viejo zorro" del espectáculo, los términos son ya distintos), en España estamos tratando de aprender el cine a cada momento, se sigue trabajando contra reloj —rodar una película en un mes es una

barbaridad—, se sigue saltando de una ambición a otra con una facilidad pasmosa, excesiva, castradora.

"Parranda" no llega a ser el gran esperpento que debía. Es un apunte de unas posibilidades (con la confirmación de la enorme voluntad de unos profesionales —no hay que olvidar la excelente fotografía de Carlos Suárez—). Digno de respeto, por tanto, pero también provocador de iras respecto a las condiciones en que aquí se siguen haciendo las cosas. ■ DIEGO GALAN.

ARTE

Me felicito. Cuando, hace algún tiempo, saludé aquí la inauguración de la galería Durban, me atrevía a formular un pronóstico, muy fácil por lo demás. Esa galería —pensaba yo— que nacía como una cabeza de puente venezolana en Madrid, acabará siendo, igual que Aele, una galería hispanoamericana con injertos españoles. El diagnóstico era fácil, pues Ángel Rodríguez Valdés, que con Pilar, su esposa, dirige y regenta la galería, son venezolanos-voluntarios (es decir, españoles que han vivido en Venezuela y que mantienen un amor por el país) y en tanto que eso son americanos voluntarios. Yo los comprendo y me felicito, porque nosotros los españoles ya debemos empezar a considerar cosa nuestra aquella cultura. Si me felicito no es por haber acertado en mi pronóstico, sino porque se nos ofrezca ese nuevo centro de conocimiento americano aquí en Madrid. Y,



"Destruyendo la libertad".



"La libertad está condicionada".

claro está, ya están ahí los argentinos. La producción pictórica argentina es casi tan fuerte como la del trigo... ¡y ya es decir! Además, Argentina es un país donde, desde hace cien años, se pinta muy bien. Es lógico que a Durban acudan más pintores de la Argentina que de ningún otro país. ¡Son tantos! Durban ya tuvo otra exposición argentina que no pude comentar: la de Colombres. Ahora es Lameiro —de ascendencia gallega, como su nombre indica; Colombres descendía de Asturias.

Lameiro

Galería Durban
Madrid

Lameiro practica una figuración sin fanatismo. Podría valerse de elementos formales "abstractos" —y eso queda muy claro en la disposición de su pintura—, pero tampoco lo hace porque prefiere valerse de alguna leve figuración que, a la manera de signos, se esparcen discretamente por sus cuadros. También podría apelar a la bidimensionalidad más rigurosa. Pero tampoco hace nada de eso, porque no es en el universo de los valores abstractos donde trata de desenvolverse su pintura. Lameiro desarrola su mundo —levemente figurativo, levemente simbólico, levemente significativo— en un contexto "liberal" respecto al posible espacio y "cuerpo" de su pintura. Alude a figuraciones

que parecerían exigir un más amplio ámbito tridimensional, pero su figuración no quiere pasar mucho más allá de la simple alusión. No quiere pasar de la alusión, ni quiere llegar a la elusión. Y no es que se quede en "el centro", como ciertas actitudes políticas hoy tan en boga. Es que se queda, con toda conciencia, en la situación de la ambigüedad. Porque, para la acción simbólica que en el fondo pretende, la ambigüedad es muy significativa.

Significativa, digo, y me doy cuenta —cuando trato de hacerme aún más responsable de mi propia palabra— de que esa procede de la capacidad vitalizadora de los signos. Que es un poco lo que pretende, en su pintura, Lameiro. Cada una de sus figuraciones, o son "signos", o tienen voluntad signográfica. Lo del símbolo, que también está en él, ya es otra cosa. El símbolo es la asunción, por una imagen, del contenido de las cosas. El signo pretende funcionalizar esa simbología en una cifra más escueta y más aconómica... Y pido perdón por esa definición de urgencia de lo que no es una definición universal, sino sólo personal de mi concepto de ciertas cosas.

Pero de la dimensión simbólica y signográfica de la pintura de Lameiro, da cuenta, sin proponérselo, los mismos títulos de los cuadros. Yo no los recuerdo ahora. Pero hay un título, por ejemplo, que dice así, poco más o menos: "La libertad está en las ideas...". ■ JOSE M.º MORENO GALVAN.

Aitzane, por la aplicación del arte

"Son anímicos", dice la joven pintora Aitzane de los veinticinco cuadros de pequeño formato que recientemente exponía en la galería Modigliani, de Madrid. Paisajes surgidos de dentro, composiciones abstractas, juegos de color, mirados de otra forma. "Para los paisajes antes partía de evocaciones. Aquí, en la ciudad, pintaba paisajes. Porque viviendo entre el cemento satisfacía así la necesidad de hacer como una ventanita al campo. Luego, no sé si por evolución o por necesidad, he ido variando... Ahora, como puede verse, son casi obras de no figuración. La no figuración me interesa, porque es como una obra abierta, nunca terminada, distinta cada vez que se mira. En cambio, lo figurativo es como más cerrado, más acabado. Yo veo pinturas en todas partes, en un trozo de pan que se parte, en manchas de las paredes, etc... Yo creo que hasta cierto punto es cuestión mental, como si uno se fuera inventando la pintura. Acaso eso me ha llevado a pintar menos, porque la pintura estaba ya hecha dentro de mí. Y también a una cierta idea de la inutilidad de la pintura frente a cosas de artesanía, de aplicación del arte a las cosas que pueden ser útiles para todos..."

Son estos paisajes de Aitzane, escuetos, sencillos, compuestos con rojos, amarillos y rosas, muy semejantes unos a otros. "Me gusta trabajar por series. Tomar una gama de color y hacer variantes. En 1974 me pasé un año pintando con el negro, con gamas de grises y pardos estuve investigando hasta que lo agoté...". ¿Tal vez influencia de Millares? "No lo creo. Pero, a lo mejor, estoy influida por Millares de manera inconsciente, sin haber llegado a conocerle personalmente. Al morir le hice un cuadro que tengo en mi casa".

Son estos cuadros de pequeño formato ("yo creo que influye el poco sitio que tengo para pintar"), hechos en pintura plástica, látex sobre papel. En la cuarta exposición individual (San Fernando. Cádiz; tres en Madrid). Cuadros donde se ha insistido en busca de agotar la fórmula. ("Con la pintura no se descubre nada nuevo. Espero hacerlo con otros materiales, con textiles, haciendo cosas de artesanía... Yo estoy por la aplicación del arte. No por la obra única. Y me gustaría hacer algunos de estos cuadros en serigrafía, que es la forma de llegar a más gente".) ■