

tancia, el sentido de "The Nickel Ride", la tremenda historia de un hombre en su día omnipotente y que va perder sus atribuciones al no interesar ya a quienes le pagaban: toda una vida sujeta a la voluntad de todos, a su capacidad de comercialización. Más que recomendable. ■ DIEGO GALAN.

"Car Wash"

El principal problema de esta película, discutida en su día en el Festival de Cannes porque ofrecía una visión desenfadada, amable y reaccionaria del mundo de los negros en los Estados Unidos, no es exactamente ésta. Según eso, habría que destruir de igual forma todo el género de la comedia porque también ha venido ofreciendo (al menos en una visión superficial o con referencia a las comedias superficiales) un mundo relajado, amable y desenfadado de los blancos.

El problema principal de "Car Wash" es que es una mala comedia o, en cualquier caso, una comedia antigua. Construir a estas alturas el día completo de una gasolinera por la que deben desfilar decenas de personajes muy típicos para recrear así una visión totalizada de la vida de esos hombres no es ya sólo viejo, sino falso. Nada hay más improbable en este tipo de películas que la amplitud en la galería de personajes corresponda a una profundización de dichos tipos. Y mucho menos cuando dos de ellos —el musulmán politizado y el viejo negro excarcelado que aún sufre persecución de la Policía— plantean al final una especie de "mensaje" de buenas intenciones por el que el buen entendimiento entre los hombres resolverá sus "pequeñas" diferencias.

Naturalmente, "Car Wash"



adquiere, además, un sentido más complejo cuando se sabe que tanto su director, Michael Schultz, como la casi totalidad de los que han intervenido en la película son hombres de color. Pero sería ingenuo pensar que, ni aun en los Estados Unidos, la naturaleza del color inflere una conciencia de clase automática o un talento cinematográfico espléndido. A pesar de que, en este último sentido, no puede calificarse a Schultz de director torpe. La película, de un corte pretendidamente de falso musical, tiene una narración fluida, en ocasiones sugestiva de ritmo, gracias casi todo ello a la famosa música que da pie al desarrollo de las situaciones dramáticas y que en el Festival de Cannes obtuvo un premio especial del Jurado. ■ D. G.

"Annie Hall"

En las películas dirigidas por Woody Allen ("un reaccionario de izquierdas", según él mismo se define en esta última obra) se ha ido esbozando lo que en "Annie Hall" forma ya un todo coherente: su origen judío y el consiguiente sentimiento de marginación que en "Annie Hall" lleva a su personaje a una paranoia total, su carácter ácrata y el consiguiente desprecio por la cultura entendida como un bienestar burgués y, finalmente, su visión incisiva y ácida de la sociedad norteamericana. Si estos elementos han podido producir en ocasiones un desnivel o una mezcla no siempre afortunada, en "Annie Hall"; película de carácter autobiográfico, donde precisamente esos elementos personales forman el sentido último de la película, alcanzan su plenitud. Se puede hablar realmente de que "Annie Hall" es, definitivamente, cuanto Woody Allen ha querido ir contando en películas anteriores.

Aquí, esa marginación, su obsesión sexual, su ternura de hombrecillo feo y casi nunca correspondido, su vicio del psicoanálisis —como un prototipo de la sociedad en la que vive—, su sensación desvalida de hombre metido en un momento histórico que no entiende ni le importa su sensación confusa de haber hecho cuanto ha podido por vincularse más estrechamente a ese mundo, adquieren una expresión afortunada hasta en su estructura dramática. La película, dividida como él mismo en dos partes bien diferenciadas, viene ayudada por su propia anécdota. De parte a parte de los Estados Unidos —Nueva York y California—, el mundo de Woody Allen tendrá



"Annie Hall", de Woody Allen.

siempre esos dos extremos: el sol y la basura, el amor y el abandono, la inteligencia y la necedad, la agresión y la ternura. Siendo "Annie Hall" una historia de amor ("casi una historia de amor", dice el subtítulo español), por lo tanto la historia de un fracaso, cataliza espléndidamente esas vivencias, esas situaciones a las que Allen es tan adicto: su personaje, desnudo al estar enamorado, caerá en todo tipo de contradicciones, de situaciones inverosímiles, que le harán simplemente idéntico a los personajes anónimos que pasan por la calle. Personajes que, como esa pareja que él entrevista espontáneamente, son huecos y conformistas y, por lo tanto, felices. Nada más lejano a lo que él mismo es: un hombre que quiere integrarse lúcidamente, que se ha tomado en serio alguna vez el camino oficial para la felicidad y que ahora entiende que todo es mentira y ridículo. El propio Allen ironiza sobre su película fingiendo dirigir en un momento su propia historia de amor con final feliz o inventándose la posibilidad de hacer intervenir

al mismísimo Mac Luhan para aclarar una discusión que se plantea sobre su obra. "Nada es así de fácil en la vida real; el arte es otra cosa", dice. El arte es todo mentira.

Si bien "Annie Hall" es en ocasiones una película divertida —incluso muy divertida— también es la obra más amarga de Woody Allen. Esa amargura en el fondo inevitable de todo cine de humor, pero que aquí adquiere una dimensión de primera página, sin sutilezas, descaradamente. Después de sus últimos títulos, ya era hora de poder hablar casi con entusiasmo de una película de este director, muchas veces perdido en la autocomplacencia y la facilidad. ■ D. G.

"Los machos"

El mismo año de "La verdadera naturaleza de Bernadette" (1971), el canadiense Gilles Carle realizó esta otra película, "The males", menos afortunada, menos interesante, pero en cualquier caso representativa

de esta cinematografía del Quebec a medio camino entre el "cinema-verité" y un godardismo asimilado de forma original. Un godardismo exagerado de pretensiones, con mayor sentido del humor, aunque en ocasiones ese humor sea menos refinado de lo que, por ejemplo, Carle cree. De hecho, "The males" salta precipitadamente de esa especie de sutil reflexión sobre la huida a la Naturaleza y la consiguiente decepción ante la imposibilidad del aislamiento absoluto, de la permanencia de las tensiones y los fracasos impuestos por la llamada civilización, a una serie de situaciones "cómicamente", donde la sutileza desaparece violentamente. El sentido del humor de Gilles Carle, con esa reiterativa descripción del hambre sexual de sus protagonistas, acaba consumiéndose en situaciones típicas de vodevil sin ningún otro tipo de "interpretación"; o, lo que es peor, intentado encontrarlo, acaba construyendo situaciones inverosímiles que ni aun dentro del mundo farsesco de su película tienen demasiado sentido (como, por ejemplo, la interminable secuencia en el salón preparado para la boda).

Si es simpático (un calificativo más importante sería excesivo para este "Los machos") el mundo perdido y solitario de los dos hombres que han decidido "contestar" nuestra sociedad y aislarse en el campo. Una relación narrada con desenvoltura e ingenio que desaparece en cuanto la aparición de la mujer conduce la película a terrenos perfectamente previsibles por el espectador. ■ D. G.

jante que se firmaba también Garrido en las revistas de los últimos "veinte" y los primeros años "treinta"? Si así fuera, dicha la rama que al tronco sale.

Ahora Luis está haciendo una exposición de sus tapices en las salas... —aquí, porque puedo, voy a poner el nombre completo del lugar donde expone Luis Garrido. Está exponiendo en las Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, en el paseo de Recoletos, de Madrid.

Luis Garrido

Tapices.
Salas de la Dirección
General
del Patrimonio.
Madrid

En el conjunto de la obra presentada por Luis Garrido en su exposición hay algunos paisajes... ¿Pero "paisajes"? ¿Qué ha ocurrido? ¿Es que el pictoricismo de fondo, que sin duda alienta en la personal creación del pintor-tapicista Garrido, da de pronto un coletazo para subvertir la jerarquía y poner, otra vez, al pictoricismo por encima del tapicismo? Porque, evidentemente, la acción paisajística exige una serie de procedimientos y actitudes "de pintor" que

se compaginan muy mal con la acción del tapicista. Por ejemplo, la expresión de las lejanías y del llamado "espacio aéreo" que en el paisajismo es primordial y que, en cambio, es normalmente enemiga de todo tapicismo... Porque el tapiz es, esencialmente, una expresión en dos dimensiones, que no quiere negarse nunca, ni siquiera en su leve acción pictórica. Por ejemplo, un tapiz-bordado está muy bien y entra dentro de la más estricta ortodoxia... Un tapiz de estilo "impresionista" sería un bodrio. Por eso, la edad dorada del tapiz fue aquella en que los tapicistas y los diseñadores se mantenían aún góticos y hasta pregóticos, sin dominio escolástico de la tercera dimensión... Era un tapicismo que por supuesto no fue específicamente español, aunque aquí en España se conserven algunas de las más grandes y mejores colecciones del mundo del tapiz... En aquella edad, fueron Flandes y las ciudades del Norte francés —tampoco París ni las tapicerías de Gobelinos— las que mantuvieron la gran artesanía. En realidad, Gobelinos, con su estilo de grandes palacios y grandes dimensiones en profundidad, significó, en verdad, una decadencia... El tapiz reclama siempre la fidelidad bidimensional y no negarse nunca en tal sentido... Pero, perdón, estoy hablando de Luis Garrido: no pretendo dar aquí una pequeña lección histórica.

Esas ideas de que antes ha-

blaba las conoce muy bien Luis Garrido. Tanto, que yo creo que es él el que más las ha mantenido ante mí mismo. Por eso, cabe preguntarse si la adopción del paisajismo en su tapiz ha significado una ruptura con su ideal del tapiz.

No. Y yo creo que ahí está la máxima creación estética de Garrido. Porque, efectivamente, él hace paisajismo... Un paisajismo donde no se niega, cuando es necesaria, la lejanía en profundidad... Pero el tapiz mantiene la bidimensión. ¿Y cómo es eso posible? El pintor Garrido no teje nunca una lejanía pictórica. El no figura nunca un espacio aéreo pretendidamente velazqueño, ni tizianesco, ni mucho menos impresionista... Su profundidad paisajística es, casi, una convención insistida, que el espectador le comprende, porque, además, le ve, igual que ve las líneas de fuga geométrica en una figura de la geometría espacial indicada en un plano de dos dimensiones. Es decir, el logro máximo de Garrido consiste en conseguir la fidelidad al tapiz sin ficción de profundidad y, al mismo tiempo, su acuerdo mínimo con una profundidad figurada. Además está la fidelidad de Garrido al ornamento. El, probablemente, no le tiene miedo a esa palabra, tan menospreciada hoy por los artistas. El sabe que el tapiz lo es. Lo malo del ornamento es cuando las cosas pasan a ser "ornamento" dejando de tener la función para la que nacieron. Garrido sabe, y así lo mantiene, que el tapiz es una expresión bidimensional que sirve, en primer lugar, para mantener su acción expresiva, y luego para ornamentar la estancia donde se sitúa, "abrigándola" de paso: abrigándola doblemente, físicamente y psicológicamente.

No hablo, porque ya no me queda tiempo ni espacio, de otros aspectos del tapicismo de Garrido: de lo que yo llamo, por ejemplo, en la introducción a su catálogo, "tejer desde dentro"; de ese tejer como se pinta, porque en él las funciones de bocetista y de diseñador están unidas... lo que justificaría, más que en cualquier otro tapicista, esas libertades que con los materiales se permite él, como casi todos los tapicistas de hoy se lo permiten en buena hora.

Pero, en fin, creo que todas esas peculiaridades que le señalo convierten hoy a Luis Garrido —a pesar de esa modestia personal que tanto se empeña él en mantener— en uno de los maestros europeos de la tapicería... mejor dicho, del tapicismo. ■ JOSÉ MARIA MORENO GALVAN.

"Castilla", tapiz de Luis Garrido (1976).



ARTE

Mi mujer es alumna de Luis Garrido en la técnica realizada de la técnica realizada del tapiz. Hubo un tiempo en que ella iba casi todos los días al taller que Luis tenía en una vieja casa del viejo Madrid para aprender problemas de urdimbre, de lanas y de montaje de telares. Yo la acompañé muchas veces y en tales ocasiones, mientras yo charlaba, veía trabajar a Luis y a algún aprendiz. ¡Qué paciencia, señor, qué paciencia! Uno veía transcurrir las horas y aquello no avanzaba... Algunas veces, en un pliegue de la figuración que llevaban entre manos, yo me imaginaba redescubrir al pintor que hay en Luis y que yo recordaba. También a veces creía ver en su estilística figurativa un eco de lo que fue su padre; ¡os acordáis los más viejos del lugar de aquel dibu-