

bios. Era su primera aparición en público tras sus dos años de exilio en Woodstock, y —con el sólido soporte de la banda de Big Pink— ataca «Dear Mrs. Roosevelt», «Grand Coulee Dam» y «I Ain't Got No Home», tomándose las usuales licencias con la estructura, pero dando a cada una la interpretación poderosa y precisa que necesitaban. Sin embargo, la verdadera estrella es Arlo Guthrie. Acompañado por una excelente banda que incluye a ese increíble guitarrista llamado Ry Cooder, da unas vivaces y countryficadas versiones de «Do Re Me» y «Oklahoma Hills». Los demás, a excepción de Judy Collins (cuyo «bel canto» está fuera de lugar), contribuyen con buenos momentos. Lo confortante es comprobar que las canciones de Woody resisten el paso del tiempo y que no pierden su carácter básico al recubrir su ruda estructura con los embellecimientos de arreglos contemporáneos o al ser interpretadas por mejores músicos y cantantes que su creador. «Tribute To Woody Guthrie» también incluye unas extraordinarias fotos de Guthrie y es, a pesar de algún defecto de grabación y su corta duración, un disco valioso para los que se interesen por Woody o la vertiente rural («folk», «country») del «rock».

Woody creía en el poder de las canciones. En la caja de su guitarra escribió: «Esta máquina mata fascistas», y con ella compuso baladas como «Tom Joad», que narra la historia de «Las uvas de la ira». Como él decía: «La gente allá en Oklahoma no tiene un par de dólares para comprar el libro, ni siquiera treinta y cinco centavos para ver la película, pero la canción les llegará y les contará lo que el Predicador Casey dijo». John Steinbeck dijo de Woody que «él representa la determinación de un pueblo para resistir y combatir contra la opresión. Creo que es lo que llamamos el espíritu americano». Resulta irónico el comprobar hoy que aquellos por los que Woody luchó le han olvidado. Hasta en Okemah, su pueblo natal, su nombre es

un recuerdo embarazoso por su filiación política. Pero al menos entre sus hijos, Woody y su espíritu siguen vivos. ■ DIEGO A. MANRIQUE.



Ya tenemos aquí el tiempo verdaderamente estival. En Barcelona y en Madrid todo empieza a cerrarse, con algún que otro cartel que nos advierte la clausura "por el verano" o "hasta septiembre". Todo cierra... ¡hasta las galerías de arte! Yo, que por razones particulares he tenido que andar estos últi-

Galería Juana Mordó: S. Klapper

Para la exposición de Klapper, la galería Juana Mordó ha tenido la gentileza, en favor del visitante, de colgar al lado de las obras unas lupas que nos permiten ver los últimos detalles mínimos de unas obras que no es sólo que estén miniadas, sino que profundizan en las últimas reconditeces de los detalles mínimos, de esos que pasan normalmente inadvertidos para una inteligencia pictórica común.

De todas maneras, me parece que ese detalle, el de la miniaturización de todo su mundo, se hace tan paladinamente evidente que lejos de arrojar una luz sobre las otras peculiaridades de Klapper, más bien las opaca y las oculta. Klapper no es un miniaturista porque sí: no realiza la miniatura por recrearse en el virtuosismo de la pequeña pictografía. Klapper es mi-

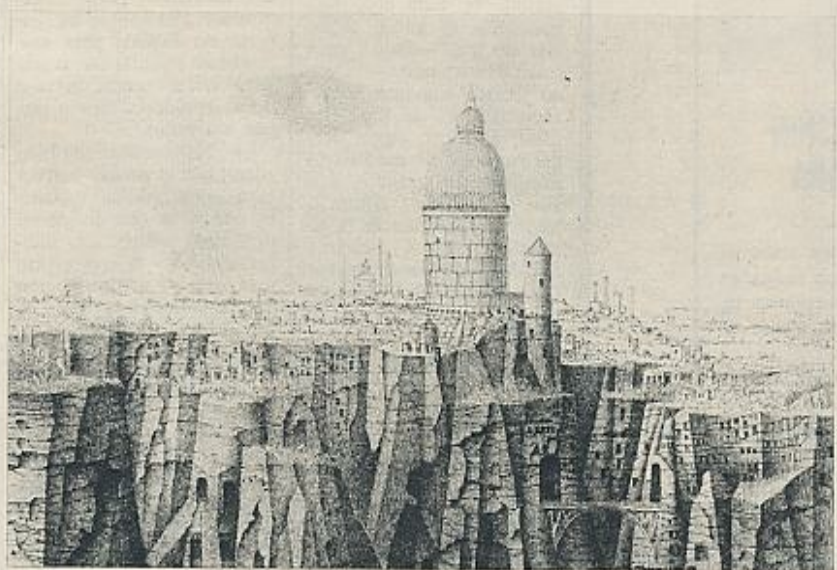
que, en la medida que el campo de la imagen se amplía, se empuñan los detalles parciales de la imagen misma. Lo que ocurre es que Klapper, en esa tesitura, no se deja suggestionar por el detalle óptico que la imagen nos ofrece en tales circunstancias. Quiero decir que, en eso, él es como un anti-impresionista. El concreta lo que la visión a larga distancia nos ofrece a la manera de mínimas manchas inconcretas. Es anti-impresionista, sí; pero también podría decirse que es anti-velazqueño. Mejor dicho: pre-velazqueño. El ignora, con absoluta deliberación, todo eso que Velázquez y algunos hombres de su época aportaron al campo de la pintura procedente del campo de la visión, con detrimento del puro conocimiento. El acepta, sí, el sentido «perspectivo» de la distancia, pero ignora con toda deliberación el lumínico. Para decirlo con otras palabras, él acepta la enseñanza florentina en ese orden, pero ignora la veneciana.

maestros de esa época, especialmente los germánicos: con Durero, con Hans Baldung Grien, con Lucas Cranach..., hasta llegar a los grabados de Brueghel... Paralelismo estilístico, pero sólo hasta cierto punto. Se trata más bien de un paralelismo de la visión del mundo, de la cual, naturalmente, se desprende una estilística que no puede evitar coincidencias.

Ese momento final del gótico, en las tierras de cultura germánica, tuvo acentos muy peculiares. De una parte se atisbaba la claridad que el mundo de la razón renaciente —el humanismo— estaba poniendo sobre el tapete. De otra parte, el mundo que se abandonaba, el medieval en su etapa gótica, estaba ligado a esa cultura con lazos mucho más profundos que en las claras tierras meridionales. Durero, por ejemplo, es un hombre que hace «renacimiento» sin dejar en ningún momento de ser un medieval. Y hay en todo lo germánico de ese tiempo un trascendentalismo que no quiere aceptar nunca la pureza y la limpidez de las formas meridionales. «Entrar» en un grabado de Durero, como en un cuadro de Patinir, es entrar en un mundo que siempre puede estar proporcionando sugerencias... Es muy significativo que eso —la prolijidad de la vida dentro de una sola obra— le molestase a un hombre como Miguel Ángel, por ejemplo, quien exigía la forma desnuda y rotunda de un solo cuerpo... Pero hablamos de Klapper.

Klapper es un hombre del siglo XX. Poco más sé de él. Debe llevar una vida apartada, de esas que pueden descubrir en la rama de un árbol el latido del mundo. Pero es un hombre del siglo XX.

Digo eso último con un cierto énfasis. La sugestión que se le advierte del último gótico no le impide ser lo que es. Un hombre del siglo XX, cuando lo es en profundidad, es, fundamentalmente, un historiador: es un hombre que tiene memoria y que sabe hacerse heredero de la memoria de su cultura. Pero es que, además, es un historiador de su cultura presente. El, como muchos, está viendo en la vida de hoy un momento crucial decisivo de la historia del mundo. Lo ve y lo advierte a su manera. No es extraño que le salga algo así como un acento milenarista, como un extraño



S. Klapper: «Paisaje Industrial».

mos días por Andalucía, he perdido un poco el ritmo positivo e incluso es posible que me haya perdido alguna exposición que no me debería haber perdido. Pero llego a tiempo de ver, en Juana Mordó la extraordinaria exposición de S. Klapper. Extraordinaria, sí, porque queda fuera de lo ordinario: porque es como un paréntesis a lo que estamos acostumbrados a ver... Me parece que no va mal esa exposición para este tiempo raro que es el Madrid de los primeros días del verano riguroso.

niador —«miniador», esa es la palabra: no miniaturista— precisamente porque prefiere ampliar la imagen óptica de lo que nos dice a un mundo burbujeante que no tuviese una sola unidad escenográfica. La obra miniada de Klapper es, para establecer un paralelo incorrecto, como la de esos fotógrafos que se alejan cada vez más del objetivo para ampliar el campo de la imagen. Klapper es el anti-pri-

¿Por qué? Me atrevo a formular una hipótesis. Porque Klapper está suggestionado, de manera sustancial, por esa época clave de la historia de nuestro mundo a la que Huizinga llamó una vez «El otoño de la edad media»; es decir, por los últimos momentos góticos y los primeros atisbos renacentes.

Es natural que en la obra de Klapper se adviertan ciertos paralelismos estilísticos con determinados

EGON RONAY'S PUBS & TOURIST SIGHTS in Britain 1972

A British Tourist Authority Publication



UNA ORIGINAL VISION DE GRAN BRETAÑA

La originalidad de la Guía que acaba de lanzar Egon Ronay y su equipo radica en el hecho de que en ella los itinerarios turísticos —ilustrados por mapas, planos de ciudades e informaciones de todo tipo— se jalonan a base de las tabernas típicas del Reino Unido. La autoridad del Turismo Británico publica toda clase de literatura informativa y oficial sobre las posibilidades que para el curioso visitante ofrecen las Islas Británicas. Pero la organización Egon Ronay se ha pasado quince años ocupándose en clasificar los múltiples bastiones de la industria hostelera diseminados por el territorio de Gran Bretaña, para ofrecer ahora uno de los libros más sugestivos que cabe imaginar, bajo el título de «Egon Ronay's Pubs & Tourist Sights in Britain 1972». Las tabernas inglesas constituyen en sí mismas trozos de historia, literatura y leyenda. Recorrerlas, de la mano de esta Guía, es quizá uno de los modos mejores de conocer en profundidad el país. La Oficina del Turismo Británico en Madrid ha recibido un cierto número de ejemplares del libro, y quien esté interesado en su adquisición a título gratuito deberá ponerse en contacto inmediato con dicha Oficina, acreditando su personalidad periodística, antes de que la colección se agote.

ARTE • LETRAS • ESP

presentimiento catastrófico... Además, como todos aquellos maestros del pasado, también tiene humor...
■ J. M. MORENO GALVAN.

CINE

Por un realismo informativo

Siempre resulta arriesgado preconizar un camino para el cine español. Entre otras cosas, porque junto al habitual carácter esquemático de toda propuesta indicativa se alinea el hecho de que —dadas nuestras circunstancias— el plano teórico adquiere las características del plano ideal, al hacer abstracción del conjunto de condicionamientos que limitan (y más aún, determinan) el funcionamiento práctico de la actividad cultural española. Sin dejar de tener conciencia de todo ello, hoy yo me arriesgo a proponer una vía de salida para nuestro cine, deseable en cuanto responde a un momento político y sociológico concreto, factible en cuanto permite un cierto margen de maniobra para a los organismos censoriales de la Administración. Esta vía vuelve a ser la del **realismo** (que nadie se asuste todavía, por favor), adjetivado esta vez por un calificativo tan común como **informativo** que, en última instancia y llegando a los significados más profundos de cuanto supone una verdadera información, nos conduce a un planteamiento abiertamente dialéctico de la realidad seleccionada.

Propuesta de la mía conscientemente «demodé», en un instante en el que el arte contemporáneo más avanzado intenta despegar a la imaginación de su anclaje en lo real, liberándola hacia un mundo de formas

autónomas en el que la potencia racionalizadora del hombre sirve sólo en el estado previo a la creación. Dos objeciones de fondo a la presunta «antigüedad» de mi sugerencia:

a) No hemos vivido más que marginalmente y en desfase una serie de tendencias estético-culturales esenciales, cuya superación ha conducido precisamente a ese despegue actual. ¿Podemos hablar en España de que hemos tenido un cine realista, de que hemos experimentado de verdad el neorealismo o el realismo crítico para —una vez comprobadas sus limitaciones— superarlos? Me parece que no. Nuestra adherencia a las polémicas culturales de las últimas décadas siempre se ha producido desde fuera, desde el exterior, al habérsenos imposibilitado crear en su momento aquello mismo que luego se ponía en cuestión. Sólo los más audaces o los más inconscientes se han mostrado seguros para sentenciar sobre algo que previamente no habíamos realizado. Hablamos muy convencidos del «fracaso del realismo», pero, sinceramente, ¿ha habido un realismo en España para que pudiera triunfar o fracasar? Triste condición esta de observadores más o menos enterados...

b) ¿No resulta también «demodé» la actual estructura socio-política española, que es la que decide en definitiva —directa o indirectamente— la trayectoria del arte y su proyección cara a la sociedad? Este es hoy un país sediento de información, sediento de que le hablen de cuanto sucede a su alrededor, sediento de que le den datos ciertos sobre el mundo que le rodea, sobre las cosas que le afectan. Casi sin necesidad de valoraciones, sólo quiere que le pongan ante los ojos lo que otros canales de comunicación —y muy especialmente TVE— no le están mostrando.

Hemos llegado en el cine español a la situación más grave que cualquier medio expresivo puede alcanzar: la absoluta disociación —obligada, por supuesto— entre el nivel real y el nivel fílmico. Prácticamente nada de cuanto se ve en una pantalla española, hecho por españoles, se relaciona con lo que sucede extramuros de la sala de exhibición. Pastiches terroríficos, comedias represivas, policíacos imitados de imitacio-

nes, reliquias decimonónicas, quizá desempolvadas, pero nunca actualizadas en profundidad; ¿qué puede significar todo ello (salvo una mínima evasión, que casi siempre se vuelve contra el mismo objeto que la ha producido) para el español de 1972, en qué aspecto de su ser humano, histórico, social, puede incidir tanta estupidez, tanto desecho imaginativo? ¿No sería mejor arriesgarse a ser humildes, utilizar el cine —subordinándolo a una programación de urgencia, ya que una verdadera obra de creación es impedida por todos los medios, e informar a la gente de algo de lo mucho que tendría que ver y no ve, de las múltiples cosas que tendría que conocer y no conoce?

Existe ahora en la cartelera madrileña una forma de constatar en directo cuanto he dicho: la proyección de «Chicas de club», de Jorge Grau. Mientras el film se mantiene en el terreno de la encuesta periodística, de la indagación documental (veinte primeros minutos), el público sigue con enorme atención aquello que se le expone. Cuando Grau se centra en la ficción de un caso concreto —el de Elisa, una de las chicas—, inmediatamente desaparece el interés. Por supuesto que en ello influye la torpeza del realizador y sus colaboradores para narrarlo, pero también de forma esencial esa sed por conectar con la realidad que yo creo apreciar en nuestro público y que se ve así defraudada una vez más. Si van al Amaya les propongo que miren con mayor atención a sus compañeros de butaca que a la pantalla. Les resultará, esto y seguro, mucho más sugerente. ■ FERNANDO LARA.

Peter Bodganovich, un autor a descubrir

Si en la crónica del Festival de San Sebastián publicada en este mismo número de TRIUNFO no aparece citado Peter Bogdanovich es porque, además de que su película «What's up doc?» fue presentada en la sesión de clausura fuera de concurso, no es capaz, a pesar de tratarse de una obra maestra, de explicar