

ZyX/sa

¿QUE LIBRO VA A COMPRAR EN REYES

HISTORIA DE LA REVOLUCION RUSA

L. TROTSKY
2 tomos: 500 pesetas

Importante documento histórico de un protagonista fundamental de la Revolución rusa.

HISTORIA DE LAS CLASES TRABAJADORAS

F. GARRIDO
4 tomos: 570 pesetas

La explotación del hombre en la Historia de la Humanidad, a través de sus prototipos.

HISTORIA DEL MOVIMIENTO OBRERO

E. DOLLEANS
3 tomos: 450 pesetas

Historia de la actuación, de las organizaciones y líderes de la clase obrera desde 1830 hasta 1958.

LA I INTERNACIONAL

J. FREYMOND
2 tomos: 600 pesetas

Por primera vez se publican en castellano los documentos de los Congresos de la I Internacional.

LA INTERNACIONAL COMUNISTA

H. SARA
2 tomos: 275 pesetas

Análisis histórico de la III Internacional y valoración crítica de sus resultados.

LOS TRABAJADORES Y EL SENTIDO DE SU HISTORIA

M. DAVID
3 tomos: 210 pesetas

El papel del movimiento obrero en la Historia de la Humanidad.

Solicite información sobre nuestras OFERTAS ESPECIALES.



Distribuciones ZYX, S. A.
Lérida, 80. MADRID-20.

Ginebra, sus alojamientos, su nivel cultural; no sé, es muy difícil resumir todas estas impresiones y experiencias de dos años en unas palabras.

F. A.—En tu última etapa representada en «Quejido» has encontrado por fin un estilo más definido en la línea de lo que ya andabas buscando y unas formas musicales propias que enlazan con nuestro propio acervo musical castellano-andaluz. Esto apenas se ha hecho —salvo Paco Ibáñez, Adolfo Celdrán, Julia León, el extremeño Pablo Guerrero y algo de lo que antes hacía Hilario Camacho. ¿Cómo recibe la gente, acostumbrada a la música «pop», tus canciones y qué te parece que caracteriza tu trabajo actual dentro del grupo de cantantes que te cito?

ELISA.—Musicalmente estudio los ritmos del folklore castellano y la música arábigoandaluza para tomarlos como base y construir melodías nuevas. Y es a partir de las jarchas y de las nubas donde he encontrado una forma de cantar que andaba buscando

hace tiempo. En cuanto a los textos, hace tiempo que no hago adaptaciones de poetas, porque uno canta mejor lo que exige el propio proceso, ya que siempre se reflejan vivencias personales que resultan más auténticas y expresivas vividas desde dentro.

«Las últimas canciones, que es en las que he buscado más un acercamiento al flamenco y a las raíces folklóricas castellanas y arábigoandaluzas, sólo las he cantado en público en Francia. Allí la reacción ha sido buena. Hasta que no las cante en España no te puedo decir, aunque ya las he cantado ante muchos españoles. Creo que el sonido que hemos conseguido en «Quejido» y «Con los dientes» puede ser bien recibido por un público asiduo a la música «pop», aunque hay quien se ha extrañado tanto de sus propias raíces folklóricas y culturales, que acaso le sea difícil aceptarlo. Me encuentro con la enorme dificultad de intentar revitalizar un folklore que ha quedado desvirtuado por el trabajo realizado en la posguerra por «grupos de señoritas» y otros folklo-

ristas burgueses que sólo han dado a la difusión, de una manera estereotipada y cursi, canciones festivas o religiosas, podando aquellos miles de canciones de contenido reivindicativo, picaresco, abrupto, pero que constituyan la expresión real de lo que los pueblos del Estado español han vivido y cantado. A esto se añade el imperialismo cultural ejercido por las sucursales de las más importantes casas discográficas americanas o anglosajonas instaladas en España, que han buscado al consumidor español y le han impuesto unas formas de expresión ajenas a él. Y luego la comercialización de la música nacional, que vende las canciones como si se tratara de detergentes.

F. A.—Pero tú y el resto de los cantantes de la nueva canción castellana, al no claudicar con esa postura plebiscitaria y fácil del mundo comercial, ¿qué solución dais para llegar a un contacto real con las mayorías?

ELISA.—Las busco allí donde están, y de esa manera no es raro que a veces salgan a mi encuentro. De todas las maneras, llegar a las mayorías a través de todos los medios «normales» supondría que el texto permitido sería totalmente integrable y perdería su valor crítico. Llegar a la mayoría someterse a las leyes del «show-business» («managers», representantes, discotecas, etcétera). Las canciones son un arma más de la lucha ideológica y de transformación de la realidad que están realizando todos los sectores de la producción. Por eso insisto en que se debe cantar en circuitos paralelos, en barrios, iglesias o salones de parroquias, aulas en la calle y en todos los sitios libres de censura.

■ F. ALMAZAN.

ARTE

A los que conocíamos, más o menos profundamente, la obra pictórica de Javier Clavo —a través de sus contadísimas exposiciones o a través de visitas amicales a su estudio— nos admiraba siempre algo de él que, no por más esperado, dejaba de ser sorprendente: su formidable capacidad para enfrentarse técnicamente con cualquier procedimiento de la pintura —óleo, dibujo, acuarela, grabado, fresco, mosaico... Sin embargo, lo que él pretendía en esas circunstancias no era hacernos una demostración de su musculatura técnica y pictórica: lo que él pretendía, al revés, era adaptar esa evidente musculatura técnica de su pictoricismo a la necesidad expresiva de cada situación y de cada momento. Ahora, Javier Clavo se nos presenta como escultor. Esto no significa solamente un nuevo giro, la demostración de una nueva faceta de los inagotables recursos de su capacidad para cada procedimiento: significa, sobre todo, su capacidad, digamos muscular, para adoptar y resolver un nuevo sistema de enfrentamiento con el arte. Porque no es lo mismo expresarse con las dos dimensiones físicas que tiene la pintura que expresarse con las tres dimensiones que físicamente tiene la escultura. Porque, además, en esa exposición que pretendo comentar, Javier Clavo no se presenta como un pintor que hace escultura: se ha presentado como un escultor.





«Torero sentado».

Esculturas de Javier Clavo en la galería Biosca. Madrid

No es un pintor que hace escultura; es un escultor, sí. Pero eso no impide que en su propia escultura se advierta la huella instintiva de lo que lo mueve a ser una cosa y otra, pintor y escultor. No tengo inconveniente en usar aquí una fórmula, muy vieja y muy consagrada, para darle nombre a las dos fuerzas antagónicas —antagónicas y contradictorias, pero sintetizadas en su obra—: la conocida dualidad que Nietzsche usó para definir el origen de la tragedia: lo «apolíneo» y lo «dionisiaco». ¿Y no hay ya algo nietzscheano en la persona de Clavo? Que conteste quien lo conozca.

Pues, en efecto, y para referirme ahora a su aspecto dionisiaco, hay algo en Clavo, muy visible en esta exposición, torrencial y volcánico, en donde predominan las fuerzas del instinto y la sangre. Me refiero, en primer lugar, a esas esculturas, que

también pueden ser desnudos femeninos, en los que prima un deseo de expresividad frente a una pretensión de proporcionalidad; esculturas en las que la noble precipitación que promueve la urgencia expresiva barre toda la preocupación formal que intenta fijar a la belleza. Esculturas, como las de su tauromaquia —nunca falta una tauromaquia en la obra de Clavo—, en las que se advierte una ruptura casi deliberada con la ley de la plasticidad, por la adopción —también expresiva, también dionisiaca— de una especie de ley de la dinamicidad. En aquellas, como en «La bella Eaulmiere» —¿se escribe así?—, de Rodin, se advierte un abandono de la tersura de la forma, en favor de una expresividad de la «informa»; en éstos, como en alguna escultura de Boccioni, se advierte una adopción de las curvas fugaces, que son bastante expresivas de la dinamicidad.

Pero a Clavo, «la luz del entendimiento le hace ser muy comedido». Por eso, a veces regresa al mundo for-

mal de su cultura, de la belleza. No se es por azar lo que se es. Hay en Clavo —como en casi todo artista— muchos siglos, heredados inconscientemente, de sensibilidad «antigua» (uso aquí, con toda deliberación, la palabra que emplearían los clásicos del siglo XV para definir su propio sentimiento de la forma). No se puede llevar, como metido en la sangre, desde diez siglos antes de nacer, la melodía formal de la Afrodita de Cirene o de la Niké que se calza la sandalia, sin que eso no salga alguna vez en la obra, por un sentimiento, no de nostalgia, sino como un venero vivo de agua fresca. El clasicismo —el clasicismo de verdad, no el academicismo— vive agazapado en la cultura de todo lo que somos, y sale a relucir en todo momento, incluso cuando pretendemos negarlo.

Pues la vida latente del clasicismo es lo que sale a relucir en esas obras escultóricas —considerémoslas «apolíneas»—, de Javier Clavo, cuando el eros de la expresividad —su condición innegablemente expresionista— es dominado por el imperativo, digamos «órfico», de su magistratura formal: lo que vemos en esa serie de desnudos organizados según el canon de lo que ahora y siempre hemos llamado «la belleza», esa teoría de miembros femeninos concebidos para la perfección, en la que los senos destacan su protuberancia sin morbilidad en la cordillera de un cuerpo desnudo, y los brazos y las piernas son como vectores de un régimen armónico que ya está trazado por el propio cuerpo.

Todavía hay otra faceta, que aquí va a quedar desplazada por la escasez de mi propio tiempo, en la que el Clavo escultor, siguiendo la línea de su propia tauromaquia, y como

tratando de sintetizar los antagonismos anteriores, se resuelve en la línea del artista rigurosamente de hoy que es él. Son esas esculturas que no dejan de recordar al mejor Archipenko...

Digo que a Clavo le nacen a veces posiciones que pueden ser apolíneas y pueden ser dionisiacas. «Le nacen», vuelvo a decir, sin ninguna premeditación: cuando hace escultura, lo mismo que cuando pinta. «Le nacen», repito, sin ninguna premeditación. Porque ese artista, cuando pinta o esculpe, usa el recurso de lo que es, mucho más que el recurso de lo que sabe. ¿Y qué es Clavo? ¿No será ese nietzscheano algo torrencial que yo me atrevo a insinuar hipotéticamente en mis primeras palabras? ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



La violencia como norma

En sus primeras películas, se decía que Peckinpah había reivindicado el mundo del Oeste estudiándolo desde un punto de vista nostálgico. El viejo héroe cansado, la violencia como sistema de supervivencia, la religión y la muerte como bases de la vida eran sus elementos de expresión. Peckinpah era un hombre que se debatía entre su viejo amor por la leyenda de un mundo extinguido y la necesaria actualización de su visión. De este último punto surgía una inevitable y brutal violencia que desmitificaba la sonrosada visión de la historia que nos habían propuesto los «wes-

terns» clásicos. Viviendo hoy en un mundo donde esa violencia es una norma vital, Peckinpah trataba de verla reflejada en el mítico mundo del Oeste. Así, mientras se expresaba más auténticamente como autor de hoy, revisaba una parte de la historia que no debió ser como nos han venido contando. La muerte de aquellos «westerns» era algo limpio, justo, elegante. Pero la violencia y la muerte han tenido siempre otras facetas que el cine nos ocultaba, en función de un exquisito «buen gusto». Y Peckinpah sintetizaba aquella violencia junto a la que en su mundo veía alrededor. Hasta en aquel espléndido «Junior Bonner», donde aparentemente esa violencia no aparecía, Peckinpah la reflejaba astutamente en las relaciones de un mundo familiar y con escasos problemas. En aquella película, la violencia dimanaba de una estructura social, aunque muchos pudieran entenderla como consecuencia de la bondad o la maldad intrínseca de unos hombres concretos. Ahora, en su penúltima producción, «La huida», esa violencia es el eje protagonista. Peckinpah no se la plantea ni la analiza, sino que se limita a narrarnos una vulgar historia de acción en la que la aparición de esa violencia trastoca la visión estereotipada que el cine nos ha ofrecido. Ninguno de

los personajes de la película se preguntan sobre su conducta ni se sentimentalizan con la brutalidad que les rodea; simplemente, reaccionan con naturalidad. Lo que en cualquier otra película podría acabar siendo un mosaico moralista sobre la maldad de unos hombres concretos, aquí no es más que un documental sobre las relaciones humanas en nuestro presente. No hay ningún personaje de los llamados «positivos», no hay nadie que trate de ofrecer una nueva posibilidad de acción, ya que en ese trozo de mundo que Peckinpah nos plantea no existe otra vía posible. Ocultos en la brutalidad de su ambiente, los personajes de Peckinpah dejarán aparecer sutilmente otras diferentes posibilidades, pero que serán engullidas por la exigencia de su supervivencia. Ninguno de ellos podrá desarrollarlas, ya que la acción impuesta desde el exterior no les da oportunidad para ello.

«La huida» podría haber sido una película más de las que hoy el cine nos ofrece si Peckinpah no hubiese volcado en ella su indiscutible talento cinematográfico. La presentación inicial de los personajes, la primera noche de amor del matrimonio separado, la persecución en el tren, la odisea en el recolector de basuras, el saldo de cuentas en el hotel y el

«La huida» («The getaways»), de Sam Peckinpah.

