



«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 morbidez 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.





CURSILLO DE CALCULO DE ESTRUCTURAS DE HORMIGON ARMADO

Ha terminado recientemente en Madrid el I Cursillo de Cálculo de Estructuras de Hormigón Armado organizado por TETRACERO, al que han asistido nueve doctores arquitectos y catorce arquitectos de toda España. El interés despertado por estos cursillos y la forma en que se ha desarrollado el primero de ellos, demuestra el interés de nuestros profesionales por actualizar su información, con el fin de disponer de nuevos y mejores métodos de cálculo. Se ha ocupado de la realización de este cursillo el Instituto Técnico de Materiales y Construcciones.

personaje final que vende su furgoneta son los elementos transformadores que Peckinpah nos propone. La complacencia sádica en la violencia (que tiene para el espectador una oportunidad catártica) es también —y Peckinpah no lo oculta— una amarga conclusión. Con habilidad asombrosa nos insiste en la imposibilidad de cambiar el rumbo de su narración. Sus personajes juegan el papel que les ha tocado, y reprimen todo aquello que no forme parte de él. En este sentido, la espléndida intervención de Steve McQueen (que fuera también el complejo Junior Bonner, posiblemente su mejor interpretación), matiza y «humaniza» continuamente su personaje. No sería lo mismo esta «huida» sin las situaciones reflejadas en el rostro de McQueen y que la película nos ofrece desde sus primeras secuencias.

Posiblemente, «La huida» no pase de ser, finalmente, un nuevo título de acción, realizado con la maestría de un viejo lobo del cine. Pero, más detalladamente, será capaz de enriquecer su visión, porque tras la aparente vulgaridad hay una arraigada y escéptica visión de nuestro futuro. ■ DIEGO GALAN.

Un proceso interrumpido

¿Qué se puede hacer dentro de los márgenes de una película de gran espectáculo para darle un sello personal más allá de sus características industriales? La cuestión no es nueva y se ha planteado casi siempre que un autor reconocido (Kubrick, en «Espartaco»; Mankiewicz, en «Cleopatra»; Visconti, en «El Gato-pardo») ha abordado la superproducción. Quizá a ella no llegue plenamente «Los tres mosqueteros», pero, de cualquier forma, nos hallamos ante un film de

muy elevado coste —tratándose, sobre todo, de una financiación en principio europea—, destinado a un consumo mayoritario y que responde a unos criterios establecidos de comercialidad: historia de éxito popular, reparto con abundantes estrellas, brillantez y dinamismo en los elementos narrativos utilizados. En medio de todo ello, un director —Richard Lester—, cuyo prestigio crítico viene basado en la originalidad con que siempre se ha enfrentado a los guiones, en la frescura e inventiva que se desprenden de las imágenes de la mayoría de sus films («¿Qué noche la de aquel día?», «The Knack», «Help!», «Cómo gané la guerra» y «Petulia», especialmente). Lester nos sorprendería en ellos mediante un tratamiento absurdo —en el sentido más renovador del término— de personajes y situaciones, que respondía, sin embargo, a una fuerte coherencia interna, a un punto de vista tan particular como unitario sobre aquello que narraba. La contemplación de sus películas (lógicamente, hoy un poco maltratadas por el tiempo, como pudo comprobarse hace unas semanas en TVE al exhibirse la primera con los Beatles) suponía un «chispazo» continuo, una real fascinación ante todo lo que de fantasía y experimentación comportaban. ¿Sucede lo mismo en «Los tres mosqueteros»? O, mejor, ¿podía suceder lo mismo en su última realización? Muy difícilmente, dados esos condicionantes industriales que citábamos al comienzo.

Junto a relatarnos de nuevo la consabida historia de Dumas (sólo en su primera mitad, pues el montaje de lo rodado daba cuatro horas de proyección y se ha preferido dividirlo en dos partes), Lester busca en esta veintiséis (!) versión cinematográfica de «Los tres mosqueteros»

dejar —pese a todo— huella de su personalidad a través de dos caminos diferentes: a) El del humor, con una utilización del «gag» basada en uno de los principios fundamentales del género, la oposición hombre-objeto, lucha que realza la torpeza de los protagonistas, siempre tropezando, cayendo, equivocándose. Manera de desmitificar a unos personajes tradicionales, aunque quepa la interrogante de si a estas alturas ello posee algún interés, y si, además, la forma elegida no resulta excesivamente fácil. b) El de la contraposición entre una minoría cortesana que divierte su ocio y sus privilegios jugando a espadachines, o actúa como mercenaria del mejor postor, mientras un pueblo sometido a la miseria ha de soportar resignadamente los caprichos y antojos de los «señoritos», entregados a una frivolidad y a unas pugnas palaciegas de las que el pueblo ni participa ni quiere participar. Las gentes que

ocupan los mercados, las lavanderías, las calles de París o los campos y posadas que conducen hasta Dover, no son en este caso mero telón de fondo, simples elementos de ambientación; suponen la presencia de una población trabajadora que asiste como espectador a los desafíos, y sólo puede protestar débilmente cuando su tarea es interrumpida o sus alimentos robados por los mosqueteros (esto en una secuencia que no debería ser nada divertida, al contrario de como la presenta el film). De ahí, el cuidado puesto por Lester en la figuración, en que los «extras» fuesen mucho más que bultos humanos para llenar el encuadre, tal como estamos acostumbrados.

Sin embargo, y a pesar de estos dos «caminos», a pesar del notable vestuario y la excelente dirección de actores (entre los que destacan Raquel Welch y Jean-Pierre Cassel), yo esperaba todavía bastante más de Lester. Quizá porque me

«Los tres mosqueteros» (1973), versión de Richard Lester sobre la novela de Alejandro Dumas.

