

probable es que salga de ellos mismos una especie de velada crítica a su obra. Yo creo que esa crítica se debe plantear aquí, porque siempre se queda eso en el desván de las cosas pendientes. Se piensa y se dice que Clavé es fácil, que realiza su propia pintura sin dificultades y que, por ello mismo, le falta garra... Si yo accediera a aceptar ese reproche como válido, tendría que traducirlo a mi propia terminología para entenderme y hacerme entender. Y, entonces, eso que se le reprocha a Clavé querría decir, resumiéndolo en las menos palabras posibles, que pinta con soluciones en vez de pintar con los problemas.

Pero vayamos por partes. ¿Qué es eso de que Clavé es fácil? Lo que le pasa a Clavé es que tiene una prodigiosa musculatura de pintor, lo que le permite reducir todas las dificultades al idioma de la pintura. Lo que pasa, además, es que tiene un instinto casi animal de la pintura (pido perdón por las palabras metafóricas, pero, sobre todo, pido que se las entienda), de tal manera que en sus manos, una mancha, o incluso una ausencia de mancha, se

transforma fácilmente —sí, fácilmente— en pintura. Fácilmente, digo, porque, en efecto, él posee esa musculatura e incluso ese instinto «animal» de que hablo, pero... Pero, y ahí está la clave de nuestro pintor que hay que entender para comprender, pero él no pinta en el sentido de las soluciones preestablecidas, sino en el de los problemas que intuitivamente se va planteando... Es cierto que su musculatura pictórica y su instinto le ayudan a sortear esas dificultades, pero... Pero aparte de que su expresión nace del enfrentamiento con un problema, y no de vadearlo por una solución, aparte de eso, él no puede ni debe crearse una falsa e inexistente dificultad: no podría, por ejemplo, crear para su pintura una tosquedad que no nace en su propia mano de pintor.

He hablado de «mano de pintor que todo lo reduce al lenguaje de la pintura». Insisto en ello, incluso cuando pienso en la escultura de Clavé, tan pródigamente representada en esa exposición. Es que son esculturas que reclaman más el instinto de ver que el de palpar...

Por lo demás, lo sorprendente en Clavé es

ese sentido —sentido de pintor, insisto— por el que él va conduciendo una mancha oscura, o una mancha de color, a una ambientación pictórica. Y lo mismo un complejo de formas o de líneas. Ni líneas ni formas se regodean en su condición de tales; están siempre al servicio de un lenguaje pictórico.

En esa exposición quiero recordar que no hay tapices —tan peculiares en la obra de Clavé—, ni esa iconografía de tipo heráldico tan característicamente suya, a base de reyes y sotas de las barajas... Yo diría que por eso mismo se nota ahí como una cierta dimisión de esa especie de simbología heráldica y medievalizante que adobaba a su obra. ¿Por qué? ¿Acaso hay como una entrega más sin paliativos a los poderes de la pintura? ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



CINE

Nada más que un espectáculo

Ocho «jeeps» y dos autocares de la Policía Armada vigilaban en los alrededores del madrileño cine Palafox la noche del estreno de «Jesucristo Superstar». Horas antes, al comienzo de la sesión de tarde, un grupo de unas cien personas (compuesto en su mayoría por mujeres de avanzada edad y sacerdotes vestidos con sotana) se habían manifestado ante las puertas del local, protestando por la exhibición del film y rezando de rodillas un Rosario como «desagravio», al igual que se hiciera en Valladolid con motivo de la proyección de la película en la clausura de la Semana de Cine del pa-



«Jesucristo Superstar», de Norman Jewison (1973).

sado año. Pese al visible nerviosismo dominante, el estreno —en la sesión de noche a la que asistí— fue absolutamente normal, con un público muy atento a lo largo de toda la proyección que terminó por ovacionar a la película, algún grito de «¡Bravo!» incluido. Un doble cordón de Policía Armada delimitaba la salida de los asistentes, que se produjo, asimismo, sin ningún tipo de conflictos.

Finalizaba de esta manera —sólo por el momento, pues en días sucesivos hubo nuevos incidentes— el muy trabajoso camino de «Jesucristo Superstar» por acceder a las pantallas españolas, camino que quedaba relatado en esta misma sección hace tres semanas (1) y que motiva este inicio tan poco usual dentro de una crítica de cine. Y cuya incongruencia y absurdo, además, uno no puede dejar de plantearse tras ver las imágenes del film de Jewison. Aun con la dificultad que supone trasladarse a una mentalidad oscurantista e inquisitorial para quien cree estar muy alejado de ella, no acertamos a ver los motivos que puedan motivar la protesta. Pues, aunque sólo fuera por motivos de

taquilla, la película se ha esforzado por no molestar a nadie, ni a creyentes ni a no creyentes, ni tampoco a las convicciones de los distintos grupos cristianos. Quizá —y de eso podría hablar Enrique Miret Magdalena— a quienes menos satisfaga sea a los católicos comprometidos de hoy, cuya visión de Cristo y su papel socio-histórico creo que se aleja mucho del propuesto por el film, de un voluntario de una imaginería mitológica que, en muchos casos, se complace en repetir los grabados de nuestras inefables «Historias Sagradas» del colegio.

Pero, aun cuando puedan citarse como referencia los cambios efectuados respecto al Evangelio (que, en palabras del crítico católico Claudio Sorgi, director de la «Revista del Cinematógrafo», son los siguientes: «Falta la dimensión divina de la figura de Cristo, con los milagros y, sobre todo, la Resurrección; falta la presencia de la Virgen, y no está bien delimitado el papel de los apóstoles, mientras que se interpreta la relación entre Jesús y Judas como contraste simbólicamente ideológico en torno a la naturaleza y el papel de la figura mesiánica de Cristo», así como el hecho de que la Magdalena «reagrupa y reasuma a todas las fi-

guras femeninas del Evangelio»), creo que en ningún momento ni los autores de la «ópera-rock» original ni el realizador Norman Jewison han pretendido otra cosa que llevar adelante convincentemente un espectáculo musical de éxito. Ahondar en el respeto o libertades tomadas cara al Nuevo Testamento me parece, en este caso, irrelevante, aunque quiera destacar el interés dramático que supone hacer de Judas un antagonista semipolítico de Cristo e incluso que, como ha declarado el autor del libreto, Tim Rice, «la idea fundamental de nuestra ópera radicaba en presentar a Jesús desde el punto de vista de Judas», cuya interpretación por un cantante negro no deja de tener, por más que Jewison asegure que tan sólo se trató de dar el papel al mejor, un cierto tufillo racista.

Repito que esa comparación con el texto bíblico la creo irrelevante porque, entre otras cosas, el «musical» posee una serie de convenciones genéricas que —salvo casos excepcionales, como «Siempre hace buen tiempo», de Dönnen, o «Cabaret», de Fosse— le impide profundizar realísticamente en la temática elegida. En la característica más íntima del género se halla su dimensión espectacular, su gusto por la simbiosis de formas expresivas, su voluntad de llegar a unos ciertos resultados entre los que no suelen figurar el análisis detenido de una problemática o la interiorización individual, histórica o religiosa de los personajes que la protagonizan. Aun sin ser plenamente un «musical», sino la filmación —no siempre afortunada, debido al abuso de «zooms» y panorámicas sobre los paisajes desérticos del Negev— de una «ópera-rock» que se apoya en la bondad de su música y sus excelentes cantantes y bailarines, «Jesucristo Superstar» participa de estas características definitorias. Se ha buscado, a la manera típicamente americana (que no es ahora momento de



Antoni Clavé: «Guerrero», óleo (1974).

(1) «¿Qué pasa con el «Superstar»?», por Diego Galán en TRITUNFO, número 643.

juzgar), un espectáculo; y, con mucha mayor fortuna en la primera mitad, se ha conseguido. Que gire o no en torno a la figura de Cristo, me parece de importancia totalmente secundaria, sin negar por eso el valor de connotación sociológica o de utilización mercantil de una moda que ello pueda tener. ■ **FERNANDO LARA.**

«Asesinos, S. A.»

De la misma forma que en «Klute» Alan J. Pakula utilizaba el esquema de película policiaca para describir el proceso psicológico de un personaje —el de Jane Fonda—, y en un nuevo giro plantear los infinitos misterios que pueden rodear la noticia periodística más trivial, en su siguiente película, «The Parallax View» (que en España iba a titularse en un principio «Asesinos, S. A.» y que por mor de la censura —en una de sus más inexplicables decisiones— se llama «El último testigo»), vuelve a utilizar el esquema policiaco para describir un proceso de investigación llevado a cabo por un solo personaje y que acaba remitiéndose a la estructura política de un país que ha hecho de la violencia su único sistema posible de supervivencia.

El esquema argumen-

tal de «The Parallax View» diría poco de lo que Pakula plantea en su película, ya que ésta se organiza en una serie de imágenes y secuencias poco resumibles en literatura. Habría que analizar no sólo la estructura de la síntesis utilizada (por la que un par de objetos, una voz en «off» o un personaje que se ve a medias, son capaces de ofrecer el dato informativo que permite la continuación de la «historia»), sino también, y sobre todo, la composición de cada plano de la película (en los que Pakula rebusca lo insólito a partir de elementos cotidianos). En estos elementos reposa finalmente el sentido de «El último testigo»; la complejidad expresiva de la película remite a las intenciones de su autor, y así nos encontramos con que una aparente historia trivial o de capítulo de sucesos de periódicos puede ir adquiriendo un sentido mucho más amplio, hasta orientarse a la definición (confusa y ambigua en momentos, pero siempre inteligente en cuanto a esa misma ambigüedad es una característica más de las condiciones en que se desarrolla la «asociación» descrita por Pakula, de la «asociación» que no es más que la base en la que se asienta el oscuro, contradictorio y engañoso mundo de los políticos.

El invento argumental

de esta «asociación» permite a Pakula la posibilidad de acercarse a situaciones muy concretas y reales de su país.

En este sentido, en la mente del espectador estarán siempre pendientes los asesinatos de los Kennedy como datos nada ficticios. El informe del Senado viene a ser en la película una suerte de caricatura del informe Warren, para el que no existieron nunca los asesinatos en cadena acarreados posteriormente.

La ficción, pues, que Pakula ofrece en esta ocasión está claramente conectada con la realidad política de su país. Los «descubrimientos» de su único personaje («el último testigo» del asesinato) son las bases de una hipótesis argumental que Pakula ofrece no ya tanto para explicarse los mecanismos por los que aquellos homicidios reales fueron realizados, sino para concretar una expresión sobre su entorno, que acaba adquiriendo los elementos propios de la denuncia.

A través del esquema argumental, Pakula nos conduce a la mentalidad de quienes profesionalmente ejercen el crimen; y así, en uno de los momentos de la película (insensatamente mutilado por la censura española) se ofrece con precisión de detalles la mecánica de laboratorio por la que son analizados los futuros asesinos: la proyección de

una película dividida en grupos de imágenes que remiten a los «valores» consagrados de «felicidad», «patria», «hogar», «amor», «madre» y «padre», y que es en sí misma distorsionada para provocar reacciones del analizando. En momentos como éste Pakula prescinde del desarrollo propiamente argumental de su acción, para adentrarse detalladamente en lo que dio origen a su película: la necesidad fundamental de la estructuración política de los Estados Unidos, y con ella, naturalmente, la de cuantos otros países deciden que la razón más alta a defender es la de continuar idénticos, absolutamente al margen de las necesidades concretas de cada momento y, por supuesto, radicalmente alejados de cualquier demanda democrática. ■ **DIEGO GALAN.**



Sugarcane Harris: El violín del diablo

Entre los instrumentos solistas del jazz y el rock, el violín siempre ha tenido el aire conspicuo del intruso o de la novedad ligeramente excéntrica. Sin embargo, sus limitaciones y su mala imagen han sido superadas por una respetable lista de habilidosos intérpretes. Joe Venuti, Stephane Grappelly, Stuff Smith, Eddie South y Ray Nance lo colocaron en el mapa del jazz; Jean-Luc Ponty revitalizó su función demostrando su validez en la era de Coltrane. La incorporación del violín al arsenal del rock es más reciente: coincide con el «descubrimiento», a finales de los años sesenta, de que la música de la comuni-



dad internacional de jóvenes es un medio de expresión con enormes posibilidades para músicos atrevidos. Entre los instrumentistas de formación clásica que llegan a partir de ese momento, encontramos varios violinistas notables, aunque no demasiado innovadores: Jerry Goodman (Flock, Mahavishnu Orchestra), Dave Arbus (East of Eden), David Laflamme (It's A Beautiful Day), Darryl Way (Curved Air, Wolf). Otros —como Richard Green y Dave Swarbrick— procedían de la música folklórica. Pero dejando aparte las incursiones de Ponty en el rock, lo más importante ha sido la recuperación de Sugarcane Harris.

La reputación de Harris se basa en sus colaboraciones con Johnny Otis, Frank Zappa y John Mayall, que le sacaron del anonimato después de que se disolviera su dúo con Dewey Terry. El interés por el violinista se materializó en dos contratos de grabación: El primero, con una subsidiaria de la CBS, fue de escasa duración; por el contrario, su relación con la marca alemana MPS ha sido realmente fructífera. Desde 1970, Sugarcane ha grabado una serie de LPs en diversos contextos que

nos han dado una visión bastante completa de su vasto talento.

Fiddler on the rock (Basf 3253035) es el primero de los discos bajo su nombre que llega a España. Como su nombre indica, se trata básicamente de una sesión de rock con Harvey Mandel, Larry Taylor y Paul Lagos. Por lo que se deduce de las notas del productor (cuya traducción española es verdaderamente hilarante), el disco se grabó en un día de descanso de la gira europea de Mayall de 1971. Y aunque la sección rítmica no proporciona un soporte todo lo fluido que se podría desear, el entusiasmo y la frescura de Harris hacen algo especial del disco. De hecho, dos de los temas volvieron a ser grabados con abundancia de medios en 1972 para el debut de un grupo conocido como Pure Food and Drug Act, que incluía, aproximadamente, a los mismos músicos: estas segundas versiones resultan bastante anodinas en comparación con las tomas efectuadas en Alemania.

Los diez minutos de **Eleanor Rigby**, que abren el disco, no son muy auspiciosos. Pero **The pig's eye** es una espléndida muestra de la inventiva y el nervio del violinista, a la par



«El último testigo», de Alan J. Pakula.