

HOMENAJE A MORENO GALVAN



El próximo miércoles, día 15, coincidiendo con la salida a la calle de este número, un amplio grupo de artistas jóvenes ofrecerá un homenaje a nuestro compañero José María Moreno Galván, con motivo de su cincuenta aniversario y en agradecimiento a su labor en pro del arte español, de sobra conocida para los lectores de TRIUNFO. Del homenaje (un almuerzo en Eurobuilding) daremos cuenta en el próximo número.

gua, el juego es recreación; es decir, re-creación: volverse a crear. Lo que, si lo tomamos al pie de la letra, quiere decir —o querría decir—, que Berrocal, al jugar en sus esculturas, se des-crea para re-crearse.

¿Pero en qué consiste fundamentalmente su «juego»? Ha habido en el arte, y particularmente en la escultura moderna, muchas formas de juego. Hací poco, desde estas mismas páginas, hablaba yo de Calder, el gran maestro americano de los móviles, el cual, al introducir el movimiento en la escultura, introduce y complica al tiempo en la escultura, lo cual, si bien se mira, es una herejía contra la movilidad y, apurando las cosas, una herejía antiescultural, ya que la escultura trata precisamente de todo lo contrario: de fijar al tiempo fugitivo y de testimoniar a un instante detenido.

Berrocal... ¿participa de la misma herejía de Calder —herejía genial en muchos aspectos— frente a la escultura? No. Porque la esencia de la escultura de Berrocal no es la movilidad, sino la transformabilidad... con la posibilidad de volver a ser lo que era.

A Berrocal no le interesa lo móvil. Le inte-

resa, sí, la posibilidad de cambio provisional; la transformación momentánea —simplemente momentánea— de las cosas; la participación del espectador, si no en la creación, en la re-creación. Porque, finalmente, el estado último de una escultura de Berrocal es estático. Es estático, pero siempre se sabe que se puede deshacer para luego rehacer.

Igual que un juguete. Me parece que al escultor no le molestaría definitivamente que a sus esculturas se les llamase juguetes-esculturas.

Si no es la movilidad, si tampoco es el estatismo, ¿cuál es, entonces, la esencia de la escultura de Berrocal?: El juego. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Arte popular y artesanía

El arte popular se muere lentamente para dejar paso a la Artesanía, con mayúscula. Esta es la primera impresión obtenida después de visitar Artetur 72. Después, otras impresiones que me hacen recordar aquella canción de «Castañuela 70»: «Todo se vende, todo se compra, todo es pura mercancía». Resulta co-

herente con un proceso generalizado. Primero se vendió el sol en playas poco frecuentadas; luego, el paisaje, las «piedras venerables», los ladrillos para hacer chalets y apartamentos..., y ahora se puede vender todo lo demás: el botijo, el «bibelot» de tradición inglesa, el espejito de latón, la reproducción mecanizada de un cuadro célebre con gran marco dorado, la talla romanizante, la manta de telar, el plato de Manises —los más pudientes comprarán el bueno en los «stands» de los anticuarios, y los otros, el llamado «popular» en el lujoso ámbito del «stand» de la Empresa Nacional de Artesanía (organismo dependiente del Instituto Nacional de Industria). Y porque todo se vende y todo se compra, se descubre que en España hay todavía arte popular y su derivado mercantil: la Artesanía. Pero reflexionemos sobre lo que es el arte popular.

Parece evidente, y esto ya lo ha dicho Hauser, que hay que distinguir entre arte del pueblo y arte popular. El primero es «la actividad poética, musical y plástica de estratos sociales carentes de ilustración y no pertenecientes a la población industrial y urbana», donde productores y consumidores casi no están separados entre sí y donde esa actividad tradicional se acomoda a las necesidades funcionales y lúdicas de unos determinados tipos de vida que llamaremos preindustriales. Arte popular, sin embargo, será «la producción artística o seudo-artística que responde a las exigencias de un público predominantemente urbano, semilustrado y tendente a la masificación». Será también una producción profesional orientada estrictamente a la demanda.

Curiosamente, lo aquí definido como arte del pueblo coincide con lo

que en español entendemos por arte popular, mientras que nuestro concepto de artesanía encaja en lo que Hauser, a su vez, califica de arte popular, o arte de masas, dentro de la terminología sociológica. La España posterior a 1940, revividora de un pasado que se le antojaba glorioso, echó mano de ciertos términos que a aquel pasado le fueron propios, y así, se resistía a identificar la actividad tradicional de comunidades no industrializadas con el arte del pueblo; como si la sola palabra pueblo tuviera matices peligrosos, capaces de originar conflictos indeseados. Se recurrió, por ello, al más aseptico concepto de artesanía, porque artesano puede ser tanto el alfarero de Ocaña,

que hace botijos, como el ebanista de la ciudad, que tiene un taller donde se fabrican muebles para la clase acomodada urbana. La asepsia de la palabra artesanía la indica, incluso, la definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, que la califica de «clase social constituida por artesanos», y como segunda acepción dice que es «arte u obra de los artesanos». El artesano, sigue el Diccionario, es «la persona que ejercita un arte u oficio mecánico». Para nada se menciona lo que parece consustancial al arte popular, que es aquel que se desarrolla inserto en una tradición cultural, que tiene carácter anónimo, que se adapta a la vida de comunidades no industrializadas, que interpreta lo intuitivo como arte de «élites» y que —y esto es lo importante— desaparece cuando la comunidad de la que es portavoz cambia su forma de vida. En este caso, es un arte que históricamente empieza a diluirse con la revolución industrial del siglo XVIII en los países que tempranamente se incorporan a ella. En el país cuyo ritmo de industrialización sea rápido, desaparecerá tam-

bién a ritmo acelerado el arte popular, al que se considerará fuera de lugar en un sistema de vida producto de la industrialización. ¿Por qué esperar que se sigan usando pucheros de barro, acomodados a



hogares de paja, cuando el butano alcanza a las comunidades rurales?».

No creo que sea ofensivo afirmar que España no se incorporó con el alba a la revolución industrial, permaneciendo anclada durante lustros en una economía rural y arcaica que, para nuestro objeto de estudio, es el caldo de cultivo idóneo de la pervivencia de toda esa herencia cultural que supone el arte popular. Y así fue hasta que, hace quince años, con rapidez digna de elogio, España se incorpora a ritmos foráneos que a industrialización se refiere; pero lo verdaderamente espectacular ha sido su apertura al turismo como factor socioeconómico que ha cambiado muy sustancialmente las formas tradicionales de vida. Para el arte popular, esta apertura ha supuesto un cambio de 180 grados. Lo tristemente curioso es que, si bien se esperaban y fomentaban las transformaciones, no se hayan tomado medidas, no para el arte popular, que no somos románticos empujados en que se sigan fabricando cántaros donde hay agua corriente, sino —¡eso sí! — para estudiar, clasificar y

ordenar en museos etnográficos lo que el español usaba, vestía y con lo que rezaba, jugaba, se adornaba y se divertía cuando vivía en la etapa anterior a la transformación. Todo ese quehacer se hizo a medias, y muchas veces por iniciativa privada. Se dejaron morir alfarerías, telares, bordados, forjas, ante la indiferencia de los organismos competentes en la materia. Hasta que, de repente, organismos dedicados al turismo masivo descubrieron que era posible obtener buenos niveles de rentabilidad a partir de la industria tradicional, desvirtuando su carácter popular y mezclándolo con influencias de otras tierras que acababan produciendo esa amalgama desconcertante, pretenciosa, suntuaria, cuya exposición se nos ha ofrecido en Artetur 72.

Cierto es que esa muerte del arte popular que más arriba señalábamos parece un proceso irreversible y que contra él resultan poco eficaces las medidas que pudieran proponerse; pero quizá no fuera utopismo reclamar un momento de reflexión a fin de hallar algún camino intermedio que, sin estar condenado al fracaso por impracticabilidad, conjure las tendencias generales del mercado y la exportación con la salvaguardia —si no fomento— de las tradiciones populares. ¿Por qué no reactualizar una labor de acopio y estudio de tradiciones que aún se conservan, o que ya están perdidas, para utilizarlas con valor indicativo en un renacer del arte popular español que no sería menos rentable?

Recuerdo que cuando recogía material para la elaboración de mi tesis doctoral sobre cerámica popular en Castilla la Nueva, visité los alfares de Priego (Cuenca), donde todavía se fabrican unos cántaros muy bellos de forma y decorados con trazos de tipo geométrico, realizados con almazarrón (óxido

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

de hierro). Observé la similitud existente entre estas piezas, en cuanto a material empleado e, incluso, en temas, con algunos ejemplares de la espléndida cerámica ibérica. Llevé, entonces, al alfarero unos dibujos de algunas formas ibéricas, que él reprodujo con toda facilidad, ya que no le presentaban ningún escollo técnico que no estuviera acostumbrado a salvar. Al poco tiempo vi que en los comercios de Cuenca, al lado de los entrañables toricos y de los botijos con sus relieves de casas colgadas, se vendían, y muy bien, las vasijas ibéricas que yo misma había recomendado hacía algún tiempo al alfarero de Priego. ■ NATACHA SESEÑA.

de tres meses por lentillas: «Lo verde. Lo más bello que he visto hasta ahora es todo lo que es flor: los vegetales, los árboles, las ensaladas... Todo lo verde, que es como refrescante. Lo más horrible, un bistec. Y lo que más me ha sorprendido, algo que me tiene muy preocupada, son los "hippies"...». Otros tres o cuatro meses y Alicia podrá volver a actuar en público. Ante su público cubano, el de la Opera de París —ha ganado dos veces el Gran Prix de la Ville de París— o el de cualquier otra parte del mundo. Pero no voy a extenderme en considerar la figura de Alicia Alonso, su trabajo en fábricas o Universidades, su concepción del ballet. Está aún muy reciente la entrevista que Ramón Luis Chao le hizo en TRIUNFO (número 495). Por ello, y dentro de la rueda de prensa convocada en Madrid el día anterior de su salida hacia La Habana, prefiero plantearle a Alicia cuestiones más amplias, a partir del contexto revolucionario cubano y del alcance estético-social de su labor.

—Usted me pregunta qué diferencias encuentro para mi trabajo entre actuar para un público de la burguesía, como el de la Opera de París, y un público trabajador, obrero, como es mayoritariamente el de mi país... Pues que, por ejemplo, en la Opera de París hay pasos y cosas técnicas que aplauden porque saben y lo conocen, mientras que un grupo de obreros se queda callado, con un respeto muy grande, y al final viene la ovación. Pero la comunicación es exactamente igual con un público que con otro, porque el arte es un sentimiento del ser humano; la reacción ante él viene motivada por lo más puro que tiene uno por dentro. Yo creo que el arte es el balance del hombre, porque a la velocidad que vamos, la maquinaria, los cohetes

por allá arriba y todo eso, necesitamos un balance, y el arte cumple esa función. Mucha gente piensa: «Con el adelanto de la ciencia y de la técnica, ¿qué va a pasar con las artes?». Pues que van a ser más necesarias. ¿O es que nos vamos a convertir en robots? El hombre no es un robot. Está hecho de piecitas, todas muy pequeñas, que uno no sabe cuál va a estallar.

—Pero el papel de esas artes, ¿será el mismo en una sociedad revolucionaria como la cubana que en una de otro tipo, pongamos la burguesa occidental?

—El arte sirve al hombre, insisto. Y el hombre es hombre donde quiera. Pero, desde luego, en la forma en que lo hacemos ahora en nuestra patria, el arte es masivo. Estamos tratando de incorporar al propio pueblo en él.

—Según este planteamiento, el arte no sería revolucionario por sí mismo, sino por la respuesta que un pueblo diése ante él...

—Revolucionario es porque llega a un pueblo y porque ayuda a desarrollarlo.

—En el terreno del ballet, esa aceptación masiva del público cubano, ¿se produce más hacia el ballet tradicional, «blanco», o, por el contrario, hacia un ballet moderno, de tendencias vanguardistas?

—Hacia todo. Porque nosotros tuvimos a Maurice Bejart dos veces allá, y se arrebataron, se volvieron locos. Y nuestro Ballet Nacional tiene ballets extremadamente modernos. Y gustan. Lo que no hacemos es decirle al público que todo lo moderno es bueno ni que todo lo clásico ha quedado superado.

—Y cuando ustedes hacen ballet clásico, ¿lo montan de una manera llamémosle arqueológica, o, de alguna forma, buscan una actualización que lo acerque a nuestros días?

—Lo que hicimos con «Gisèle» puede servir de ejemplo: le dimos a

nuestro montaje un planteamiento de lucha de clases. Normalmente, vamos atrás, situamos la obra, estudiamos todo, todo, todo (económico, político, cultural) lo que existía en ese momento. Es como quitar a la obra el polvo de los años que han ido pasando. Y usamos las ventajas que tenemos hoy día en luminotecnia, en efectos teatrales, en todo tipo de técnicas avanzadas, para todavía poder abrir aquel libro de cuentos, aquella historia, y que se sienta hasta el perfume de la época.

—La crítica especializada habla ya de una «escuela cubana de ballet». ¿Cuáles serían, en su opinión, las características esenciales de esa escuela?

—Hay que partir de que nosotros somos ocho millones de habitantes, una isleta pequeña, pero con características muy propias, tanto en nuestra formación como en nuestra vida. No podemos imitar a nadie. Pero sí aprendemos de todo el mundo, lo asimilamos y desarrollamos. Algo esencial es que en el ballet de Cuba influye mucho nuestro ritmo, nuestro folklore. Eso y la forma en que hemos estudiado las diferentes escuelas para escoger lo que fuese bueno para Latinoamérica. Entonces, si tenemos una forma diferente de bailar. Pero no se puede describir con palabras, hay que verlo. Espero que actuemos pronto en España, como ya hace dos años lo hicimos en Barcelona...

—A veces se ha acusado al ballet de ser una demostración de «arte por el arte». ¿Alicia Alonso ha tenido en alguna ocasión «mala conciencia» por estar haciendo algo inútil, algo que no cooperaba a la revolución de su país?

—No, yo creo que cuando se hace cultura se ayuda al país. ■ Registrado en magnetofón por FERNANDO LARA.

triumfo RECOMIENDA

LIBROS

EL GRAN MOMENTO DE MARY TRIBUNE, Juan García Hortelano (Barra). DIALOGOS DEL ANOCHECER, José María Vaz de Soto (Planeta). YO MATE A KENNEDY, Manuel Vázquez Montalbán (Planeta). LAS OLAS, Virginia Woolf (Lumen). SIETE MANIFIESTOS DADA, Tristan Tzara (Tusquets). LITERATURA Y PEQUEÑA BURGUESIA EN ESPAÑA, José Carlos Mainer (Cuadernos para el Diálogo). LECCIONES DE NARRATIVA HISPANOAMERICANA, Antonio Rodríguez Almodovar (Publicaciones de la Universidad de Sevilla). DOSTOIEVSKI 1821-1881, E. H. Carr (Lala). LA IMAGINACION ROMANTICA, C. M. Bowra (Taurus). EL ORIGEN DEL HOMBRE, E. Haeckel (Anagrama). HEGEL SEGUN HEGEL, F. Chatelet (Lala). DEL IDEALISMO FISICO AL IDEALISMO FILOSOFICO, J. Monod y otros (Anagrama). EL METODO DEL ACTOR'S STUDIO, R. H. Hellmon (Fundamentos). EL AJEDREZ, Ricardo Agullera (Alianza Editorial).

CINE

Madrid

CITA EN BRAY, de Delvaux (Alexandra). LA MARSELLA, de Renoir: ESTADO DE SITIO, de Chávarri (Bellas Artes). EL PROCESO DE VERONA, de Lizzani (Galileo). MUERTE EN VENECIA, de Visconti (Peñalver, Pompeya). LA SALAMANDRA, de Tanner (Rosales). A LAS NUEVE, CADA NOCHE, de Clayton (Alba-Tetuán). LA BALADA DE CABLE HOGUE, de Peckinpah (San Blas). CABARET, de Fosse (Albéniz). EL CARNICERO, de Chabrol (Quevedo). EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN, de Fisher (Vista Alegre). CONSPIRACION DE SILENCIO, de Sturges (Cervantes). CONFESIONES DE UN COMISARIO, de Damiani (Lope de Vega). LAS CRUELES, de Aranda (Lenx). LA DECADA PRODIGIOSA, de Chabrol (Delicias, Las Vegas, Paris). JUEGOS PROHIBIDOS, de Clément (Canadá, Coimbra, Copacabana, Europa, Magallanes, Marví, Moratalaz). LOS LOCOS AÑOS DE CHICAGO, de Jewison (Kursal). PETULIA, de Lester (Salaberry). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, de Bogdanovich (Coliseum). LOS RATEROS, de Rydell (Cristal). RIO BRAVO, de Hawks (Astoria). YO SOY LA REVOLUCION, de Damiani (Sol).

Filmoteca Nacional (cine California)

PAISAJE DESPUES DE LA BATALLA, de Wajda (viernes, 17). UNA NOCHE EN LA OPERA, de los Hermanos Marx (domingo, 19). MADAME D..., de Ophüls (martes, 21).

Barcelona

EL HOMBRE DEL CRANEO RASURADO Y UNA NOCHE, UN TREN, de Delvaux (Alexis). CITA EN BRAY, de Delvaux (Arcadia). MUERTE EN VENECIA, de Visconti (Balmes). ARIANE, de Wilder (Arenas, Gayarre). CABARET, de Fosse (Florida). CAZA HUMANA, de Losey (Dante). CON LA MUERTE EN LOS TALONES, de Hitchcock (Oriente). FARAON, de Kawalerowicz (Savoy). EL INDIO ALTIVO, de Reed (Condal, Miami). UN MARAVILLOSO VENENO, de Black (Sanllehi). EL MENSAJERO, de Losey (Virrey). MI QUERIDA SEÑORITA, de Armiñán (Coliseum). RIO LOBO, de Hawks (Latino). EL SEDUCTOR, de Siegel (Ducal, Goya, Iris, Verdi). YO VIGILO EL CAMINO, de Frankenheimer (Bohemio, Galileo, Ideal, Venecia).

TVE

ENCUBRIDORA (RANCHO NOTORIUS, 1952), de Lang (Jueves, 16, 22 horas, Primera Cadena).

BALLET

Alicia Alonso: "Todo es nuevo para mí"

«Desde que veo, ahora con los ojos, todo es nuevo para mí. Empieza porque tengo que aprender a leer, tengo que aprender a leer las palabras seguidas, ¡es tanto!... Muchas veces yo quisiera ser escritora para poder expresarlo... Porque de tanto que es, es simple. Quien así habla es Alicia Alonso, primera figura del Ballet Nacional de Cuba —que dirige su marido, Fernando Alonso— y una de las mejores bailarinas actuales. Operada con éxito en Barcelona por el doctor Barraquer a primeros del mes pasado, Alicia Alonso —que tan sólo distinguía hasta entonces el azul y el rojo— ya ve normalmente con la ayuda de unas gruesas gafas, que serán sustituidas dentro