

BALLET

CUADROS DE MADAME TUSSAUD



Si —como insiste Juan Antonio Hormigón en su "Teatro, realismo y cultura de masas"— una compañía teatral se define esencialmente por la elección de su repertorio, otro tanto cabría decir de las formaciones de ballet. Y ello aplicado al London Festival Ballet, que ha abierto oficialmente el III Festival Internacional de Danza de Madrid, nos proporcionaría un juicio bastante poco satisfactorio del grupo inglés. Porque no se trata ya del eclecticismo que suele dominar hoy los programas de casi todas las compañías, con su mezcla de "lo clásico" y "lo moderno", del ballet romántico y el de expresión contemporánea, sino de una abierta toma de partido por lo primero, en la que se incrustan algunas relativas novedades como deseando satisfacer mínimamente a los aficionados más jóvenes y exigentes. Pero en su concepción de lo que es y significa el ballet, en la selección de obras que muestra, en su entrega a las "primeras figuras"—por más que aquí sean un número amplio— con piezas continuas para su lucimiento, en su culto a coreografías donde impera el exhibicionismo, el London Festival se nos revela como un grupo mucho más envejecido de lo que sus veinticinco años de existencia harían suponer.

Porque no basta incluir dos coreografías de Maurice Béjart ("Variaciones en rosa" y "Webern opus 5", que no cuentan —al menos, como aquí han sido ejecutadas— entre las más decisivas y renovadoras de su autor), interpretadas por una Maina Gielgud, antigua perteneciente al "Ballet du XX^e siècle", de Béjart, siempre mal secundada, para hacernos olvidar las dos horas del sempiterno "Giselle", de Adolphe Adam (1841) o el semirridículo de "Las danzas del príncipe Igor", de Borodin (1890), que sustituyó en el programa a "El beso del hada", de Stravinsky. El arrugadísimo follaje que destacaba en el decorado de "Giselle", dentro de una escenografía que llevaba a la campaña inglesa, lo que en el original del "más clásico de los ballets románticos" son orillas del Rhin, o todo cuanto teníamos ante los ojos del "Igor", nos remitan a tiempos muy pasados, como si el London Festival, en lugar de ser una compañía de gente que vive en 1974, inmersa en una cultura conflictiva como la in-

glesa de hoy, fuese un cuadro del museo de cera de Madame Tussaud que ha cruzado el estrecho para ofrecernos cómo se representaba el ballet en el siglo XIX.

Refiriéndose a "Giselle", y tras destacar el trabajo de Eva Evdokiymova como protagonista (nosotros vimos a la también excelente Elisabeth Terabust, sólo gracias a la cual y a Peter Schaufuss en el papel de Albrecht se pudo soportar la obra), María Antonia Iglesias también habla en "Informaciones" de su "personal expresión de rechazo de un planteamiento escenográfico totalmente superado, que pone de manifiesto la caducidad de determinadas concepciones artísticas e imposible supervivencia". Lo mismo que, al reseñar el "Gran paso a dos", de Tchaikovsky, se refiere a este tipo de piezas como de "planteamiento reiterativo, a veces puramente circense, y en la que es difícil en ocasiones desentrañar los componentes realmente artísticos de los simples exhibicionistas". Pues en "pasos a dos", el London Festival muestra un nutrido repertorio, alguno de ellos tan sumamente periclitado como el de "El corsario", de Adam (1856), para lucimiento de unas "étioles" cuya validez individual no quiero, sin embargo, poner en duda. Quizá todo estirbe entonces en la necesidad de poseer un repertorio convencional que satisfaga a los públicos más dispares y en la imposibilidad práctica de incorporar nuevas obras cuando hay que atender giras continuas, como es el caso del London Festival (habitual asistente de los festivales españoles, por ejemplo) sin tiempo para replantearse su labor, las características de su trabajo. Precisamente es con una pieza no del repertorio clásico —"Tres preludios", con coreografía del norteamericano Ben Stevenson e interpretación de Vivien Loeber y Dudley von Loggenburg apoyándose únicamente en música de piano— como el grupo alcanzó su mejor nivel, al sustituir la prosopopeya anterior por una estupenda sencillez y delicadeza.

Seguramente cuanto decimos quedará más claro al comparar esta semana el trabajo del London Festival con el del Dance Theatre, de Alwin Nikolais, espectáculo al que, si sus bolsillos se lo permiten (400 pesetas butaca), no duden en acudir. ■ F. L.

hombre se ha permitido en lengua inglesa desde William Blake. Nada falta: la pluralidad de dioses, o mejor, de entidades suprahumanas, y sus horribles características; los rituales remotos y prohibidos; los libros esotéricos que guardan secretos blasfemos; los paisajes hechizados, las casas y ciudades que son sedes perdurables de horror. Y en medio de todo, los hombres, descubriendo con curiosidad fatal el espanto, entregándose frenéticamente a él o luchando con estéril heroísmo; en la mayor parte de los casos, intentado huir después de haber visto, de haber sabido, cuando ya es demasiado tarde...

Según cuenta Carlyle, Kant, en sus últimos días, sufría frecuentes pesadillas; en un último esfuerzo por seguir siendo dueño de su serenidad, anotó en su cuaderno: «No abandonarse a los pánicos de las tinieblas». Lovecraft, tal como la mayoría de sus personajes, desechó este enérgico consejo racionalista. Su redacción, en la que contrastan la morbosa minuciosidad de la vida cotidiana decimonónica con la ambigüedad desquiciada de un horror sin tiempo, no es precisamente irrefutable desde una preceptiva literaria medianamente ortodoxa: ahí reside quizá el negro encanto que tiene para muchos. Los relatos incluidos en la selección de Barral cuentan entre los más significativos del autor; particular interés presenta el ensayo «El horror sobrenatural en literatura», en donde Lovecraft revela su gusto seguro en el género y hace magistrales resúmenes de los mejores cuentos de terroríficos de la historia literaria. La selección incluye «Los horrores de Dunwich»; fue el primer cuento que leí de Lovecraft, cuando tenía ca-

torce años, y a partir de entonces se convirtió en uno de mis fetiches literarios. Hasta tal punto, que, como ya he leído todos los relatos de estos dos volúmenes, siento infinita envidia ante quien por primera vez se adentre en ellos: «Al Oeste de Arkham, las colinas empinadas y selváticas encierran unos valles con bosques tupidos, cuyos árboles jamás fueron cortados por el hacha...». ■ FERNANDO SAVATER.

V Congreso Mundial de Hispanistas

Entre los días 2 y 8 de septiembre ha tenido lugar en Burdeos el V Congreso Mundial de Hispanistas. Con una larga tradición en la historiografía francesa, el «hispanismo» representa una preocupación, ahora mundial, por la Historia y la Literatura españolas, a las que debemos avances sustanciales en el conocimiento del pasado peninsular. Todavía existen, incluso a rango académico, quienes opinan que lo específico español opera sobre el análisis histórico hasta el punto de privilegiar al investigador autóctono: es una actitud que merece reseñarse, en la medida en que manifiesta un residuo irracionalista aún vivo, pero cuya falta total de fundamento prueba la simple cita de nombres como Richard Herr, Jean Sarrailh, Pierre Vilar, que, entre otros muchos, han servido de modelo y guía a nuestros investigadores. La preocupación de la historiografía internacional por los temas peninsulares merece, pues, recogerse como un fenómeno positivo desde una sociedad tan desprovista de bazas como la nuestra para efectuar por sus propios medios el reingreso en una edad de razón.

La reciente reunión de especialistas en Histo-

ria, Literatura y Lengua españolas ha probado una vez más la vitalidad del hispanismo. Con casi cuatrocientos asistentes, la comisión local organizadora de Burdeos ha tenido que multiplicarse para obtener un balance positivo de una asamblea tendente, por su propia base cuantitativa, al desbordamiento. Las reuniones plenarias han sido contadas, ceñidas a un número restringido de especialistas, buscándose para el resto de las comunicaciones una agrupación por temas que permitiera a cada congresista buscar su afinidad en los seis o siete seminarios reunidos cotidianamente, con un número de ponentes oscilante entre tres y cinco. El abanico de temas comprendía desde la Historia (representada de forma minoritaria), hasta los estudios lingüísticos de los textos literarios. No cabía otra solución, aunque el precio a pagar fuera la opción entre sesiones de interés similar. Así, pensando desde una perspectiva histórica, el primer día hubo que optar entre la comunicación de Jean Vilar sobre la posición del escritor político ante el absolutismo del XVII, la de Tuñón de Lara sobre la Institución Libre de Enseñanza o la, en principio, atractiva sesión sobre historia y psicocrítica. Había que saltar de un aula a otra para escuchar lo que decía Carrasquer sobre tres escritores libertarios (Samblancat, Alaiz, Sender) y el estudio presentado por Gil Novales sobre el trienio liberal. El balance, en lo que a mí toca, fue una sola audiencia tranquila, y ésta correspondió a la plenaria de la mañana, en que el profesor Maravall habló sobre la voz «civilización» en el pensamiento ilustrado español. Al día siguiente, el hecho de presen-

tar una comunicación sobre fuercismo y literatura vasca del XIX, me forzó la elección, permitiéndome escuchar una excelente aportación del historiador francés Manuel Larraz sobre la utilización política del teatro en el Cádiz de las Cortes, pero por compensación me privó de asistir a una sesión de mayor interés global, que inauguraba el trabajo de Lucienne Domergue sobre el pensamiento reaccionario frente al despotismo ilustrado y que clasuraba Evelyn López Campillo planteándose el tema de los intelectuales bajo Primo de Rivera. Además, el hecho de permanecer en una sala podía obligarle a uno a escuchar intervenciones de nula calidad.

En todo caso, la situación no podía mejorarse ante la presión del número, y bastante hizo la organización —que presidía Noël Salomon y administraba el matrimonio Martínez Azaña— con disponer una acertada distribución de temas y permitir un espacio suficiente para la discusión de los textos presentados (1). Regresé a España antes de que tuviera lugar la sesión especial de reunión de investigadores, y en cualquier forma, el verdadero balance sólo podrá establecerse cuando, de aquí a un par de años, sea una realidad la edición de las actas (2). Por el momento, ya es bastante con afirmar la vigencia de la investigación histórica y literaria sobre nuestro país a escala mundial. ■ ANTONIO ELORZA.

(1) La sede fue el Instituto de Estudios Ibéricos e Ibero-Americanos de la Universidad de Burdeos-III, en Talence, localidad situada al Sur de Burdeos y en la que está instalado el complejo universitario.

(2) Están en curso de publicación las Actas del IV Congreso de 1971, corriendo a cargo la edición de la Facultad de Filosofía y Letras de Salamanca.

ARTE

La galería Múltiple 4.17 —"la galería"... la llamaré así para ajustarme más al objetivo a que se refiere esta crónica, que al de su especificidad, que es el de tienda de los objetos de arte que llamamos "múltiples"— ha iniciado su temporada expositiva del curso 74-75 con una muestra con-

junta de tres artistas: de la escultora Elena Laveron, de la ceramista María Bofill y del que llamaré escultor Jaime Gaztelu.

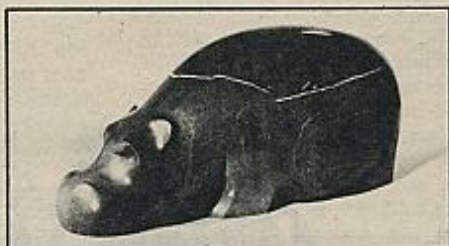
Múltiple 4.17

Elena Laveron (escultora)

María Bofill (ceramista)

y Jaime Gaztelu (escultor)

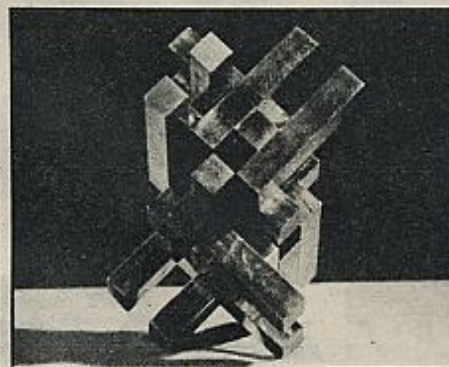
En otro tiempo, para la actividad escultórica más característica de Elena Laveron se usaba



Elena Laveron.



María Bofill.



Jaime Gaztelu.

un nombre: animalista. Hoy basta con llamarla escultora, y así queda abierta su definición para otras actividades que, efectivamente, la misma artista nos presenta allí mismo. Elena Laveron, en tanto que animalista, se define ahí como una gran exegeta de la volumetría de sus personajes irracionales —más a la manera de Pompon que a la de Mateo Hernández—. Y su virtualidad escultórica vuelve a ser en ella lo que debe ser efectivamente: un juego de volúmenes actuando en el espacio, pero con las incisiones o protuberancias leves indicativas de las extremidades funcionales de cada animal, que es donde ella «imprime carácter». Pero hay una acción escultórica externa a la animalista. No es humanista, aunque sus modelos sean humanos, porque su objetivo no es la búsqueda de «las humanidades» en el antiguo sentido universitarista del término; es simplemente escultorista. Por él busca, como los más conspicuos maestros modernos del desnudo, la contundencia de esas formas —levemente marcadas por el sentido de la expresión— frente al espacio que las circunda, pero no desdendiendo además una leve impronta de la humanidad de que proceden. Es una doble acción escultórica la que puede advertirse en Elena Laveron: la del volumen sabiamente conjugado y la de la acción espacial sobre un volumen figurativo. Pero, en cualquier caso, ahí hay una escultora pródiga de capacidades y de recursos.

María Bofill es ceramista y, como creo deducir de su nombre, catalana. Tiene el magisterio del gres, que ya es peculiar del ceramista catalán de nuestros días, tras la tradición impuesta creo que por el maestro de todos ellos: Pepito Llorens Artigas. No

me importa citar ese nombre, porque creo que ella sigue esa tradición por algo más que por la sistemática del elemento primordial: sobre todo por considerar y sostener con su obra que la cerámica es, fundamentalmente, un vacío definido, sin confundirla nunca con la escultura, más la materia y el color usado para esa definición. ¿Qué es lo que aporta María Bofill a esa tradición que, después de Pepito, pasa por Cumella? Aporta la imaginación. En la cerámica, en donde un cierto tradicionalismo es ley, ella se esfuerza por encontrar formas nuevas, acentos nuevos, pero que queden dentro de una línea tradicional. Y las encuentra efectivamente. Y encuentra además un color que algunas veces uno está dispuesto a considerar derivado de la mano femenina de que procede. Lo cual está bien: en arte se debe identificar siempre lo más peculiar del autor.

He llamado «escultor» a Jaime Gaztelu, al que creo que no conozco, porque sus formas se presentan allí como objetos escultóricos: definidas por el espacio externo. Pero no me extrañaría nada si me dijese que es arquitecto. No sólo porque en estas formas se insinúa también un deseo mínimo de definir un espacio interno: un vacío envuelto por la forma y no sólo envolvente. No me extrañaría si me dijese que es arquitecto por un cierto sentido del orden que sigue en su construcción, que creo que es modular. No me fijé, cuando vi la exposición, si Gaztelu se había valido para sus construcciones de elementos-módulos. Ahora, viendo su reproducción y recordándolos, creo que sí. Creo que Gaztelu ha construido esculturas —pequeñas esculturas— a base de módulos, y que, como consecuencia de ello, son modulares también los vacíos que envuelven y definen. Si el camino de la escultura es la arquitectura, bien venida sea: saludemosa. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

«La loba y la paloma»

Días antes de su presentación en el Festival de San Sebastián, se estrena la hasta ahora última película de Gonzalo Suárez (en espera de «La Regenta»), «La loba y la paloma», antes «Rocanegra». Y con su nueva película pueden volver a plantearse los términos que el cine de Suárez nos merece, y que ya tuvieron incluso su polémica en números anteriores de TRIUNFO (1). Es decir, de nuevo ante su película, la más bienintencionada perplejidad. Porque Gonzalo Suárez no es un realizador vulgar, sino el hombre que ha rechazado la narrativa tradicional en el cine, la crítica como entidad, el espectáculo cinematográfico como premisa, y ha propuesto en cambio «un cine que llegue a la masa desde el individuo», «para que el individuo pueda llegar a entender conscientemente y para que la masa pueda reaccionar inconscientemente». Es decir, un cine de nuevo programa, independiente de cualquier tradición cultural, libre plenamente en su creatividad y marginado de los condicionamientos mentales que impiden la comunicación plena entre la obra de arte y el individuo. Las películas en las que Suárez ha querido plasmar este pensamiento suyo son, como se sabe, «Ditirambo», «El extraño caso del doctor Fausto», «Aoom» y, últimamente, «Morbo», «Al diablo con amor» y «La loba y la paloma», que nos ocupa.

(1) Números 536 y 537 de enero de 1973.