

si se completa con las palabras de su autor: «Todo hombre funciona sobre el más allá, o el fin de la lucha de clases, etc. Existe siempre una idea que le hace avanzar. Esto es lo que he querido transponer geográficamente». Sin duda, a Schroeder no le debieron de enseñar en la escuela que con elementos de distinto orden no es posible realizar una suma correcta. Equiparar «el más allá» con «la lucha de clases» nos suena a broma de mal gusto a quienes tuvimos que esforzarnos tanto para salir de cierto espiritua-lismo que cualquier otro nos repele. ■ FERNANDO LARA.

«show business», según los cuales tiene que haber una «star» para que el espectáculo funcione y atraiga al público, caen así por su base. El trabajo colectivo supera con creces cualquier individualidad, por fuerte y atractiva que ésta sea.

Lo acaba de demostrar de nuevo el ballet siberiano Krasnoïarsk —radicado en la ciudad del mismo nombre, importante centro metalúrgico y papelerero de la Unión Soviética— en el Palacio de los Deportes madrileño, igual que previamente lo había hecho el de Moiseiev y esperamos que algún día lo haga el Beriozka (1), el tercero de los conjuntos que forman la línea de honor entre los dedicados a la danza popular. Dentro de esta danza, que favorece y es favorecida por el planteamiento colectivo que an-

(1) Lamentamos, de paso, que, por extrañas razones, no tengamos ocasión de contemplar al «Bolshoi».

tes citábamos, el Krasnoïarsk se centra en la típicamente siberiana, lo que no implica monotonía dada la variedad de formas y estilos coexistentes en los quince millones de kilómetros cuadrados que alcanza el territorio de Siberia. Entre la veintena de números presentados ante nosotros, predominan las danzas festivas —indudablemente, las más espectaculares y coloristas, como «A través de la calle» (quizá la mejor de las escenas, en el cierre de la primera parte), «Fiesta en los Urales» y «Alegría siberiana», las líricas, y aquellas centradas en diversos oficios, tipo «A la orilla del Yenisei» («Danza de los ba-teleros») y «Danza de los «nenets» (criadores de origen mongol de renos nómadas). Junto a ellas, Krasnoïarsk incluye números humorísticos que tienen buena parte de mimo («A la pesca»), excelentes solos de balaika a cargo de Niko-

lai Moiodykh, un trío emite sus sonidos a base de chocar cucharas y soplar con un trozo de «beresta» (corteza de abedul) en la boca, y también algún baile muy desafortunado como el íntegramente femenino, que parece extraído de cualquier parada de «majorettes».

Difícil es precisar desde nuestra perspectiva si lo que el director Mikhail Godenko —responsable de la coreografía—, el compositor Vladimir Kornev, la diseñadora Elizabeth Axelrod e incluso el director de la orquesta de instrumentos populares —que acompaña al grupo, junto a tres cantantes—, Nikolai Kalinine, han realizado para Krasnoïarsk responde a la auténtica danza popular siberiana, si se ha seguido un exacto criterio folklórico y antropológico, o si se ha preferido una estilización estética, que en más de una y dos ocasiones resulta indudable. En el programa se nos habla de

que Godenko «siente muy profundamente la rica gama de las diversas variaciones y temas musicales de Siberia y los combina hábil e inteligentemente en todas sus danzas, que proceden de festivales folklóricos» y de que ha llevado a la escena «costumbres, tradiciones, juegos y reuniones», pero más tarde también podemos leer que el mismo Godenko se destaca «introduciendo hábilmente la moderna coreografía, representada mediante temas de danzas populares», y que «la música adaptada por Kornev a la coreografía del ballet se distingue por sus profundas cualidades de expresión popular y por sus acertadas melodías del más alto nivel musical». Por lo que, parece, se ha buscado un camino de síntesis entre las expresiones primigenias de la música y baile y una reelaboración posterior que introdujese nuevos motivos o redondeara los existentes. Pero ante la ausencia de datos más concretos, la cuestión sigue en pie. Y es una cuestión esencial, porque de su respuesta deriva la validez que concedamos a un espectáculo puro o mixtificador.

Al margen ya de este problema y junto a las características que enunciábamos en el primer párrafo, el ballet de Krasnoïarsk tiene la virtud de comunicar enormemente con un público que va —por experiencias anteriores, especialmente Moiseiev— predispuesto al aplauso. Yo creo que, ayudado por la espectacularidad de los típicos «saltos», del baile «a lo cosaco», de la exacta simetría física y de movimientos de los componentes del conjunto, aquello que más incide en un público amplio como el que acude al Palacio de los Deportes es la ingenuidad de los pasos, la bonhomía de las situaciones amorosas y humorísticas, el carácter tan «naïf» —en definitiva— que destila de los ciento veinte minutos de actuación. ■ F. L.

TEATRO

«Volpone», visto por «Akelarre»

Desde 1966, Akelarre ha venido siendo uno de nuestros mejores grupos independientes. El rigor en la selección de textos, el sentido siempre vivo y eficaz de sus puestas en escena, la atención hacia los autores jóvenes españoles a través de su habitual participación en el Festival de Sitges, así como diversas iniciativas emprendidas al margen de las representaciones (asociación de espectadores, taller dramático, invitación a grupos nacionales y extranjeros, funciones para el público infantil) han hecho figurar al conjunto bilbaíno en esa primera línea del teatro independiente español, junto a los TEI, Els Joglars, La Cuadra, Goliardos, Tabano o Tabanque, que han concentrado —pese a todo tipo de prohibiciones, baches o deficiencias— la verdadera vida escénica de la última década.

Ahora, Akelarre se configura como compañía profesional y llega a Madrid con el «Volpone» de Ben Jonson, después de haberlo representado en Bilbao, Pamplona y Barcelona. En realidad, no se trata de una simple escenificación del texto del rival de Shakespeare, sino de un «trabajo de dramaturgia» efectuado sobre él por el grupo, de la misma forma que anteriormente lo había hecho sobre escritos de Lope de Rueda, Quevedo y Chejov, y que caracteriza la etapa reciente de su trabajo. Así, basándose en textos de Baroja, tienen preparado desde hace tiempo «La leyenda de Jaún de Abzale» —retenido por cuestiones de censura—, que con

BALLET

«Krasnoïarsk»: danzas populares de Siberia

La mejor característica de los ballets soviéticos es siempre la homogeneidad de sus conjuntos, el hecho de que no existan primeras figuras y un coro que les arroje —al estilo occidental—, sino un todo compacto donde cualquier bailarín es capaz de convertirse en solista en un momento determinado para confundirse con el grupo instantes después. Ello implica una común y excelente preparación tanto técnica como física, una capacidad de trabajo ilimitada. Frente al divismo, el estrellato, los protagonismos y tantos otros panes nuestros de cada día, los ballets soviéticos muestran una —lógicamente— distinta filosofía, basada en la entrega sin reservas al grupo y la creencia contagiosa en la labor que se realiza. Los esquemas habituales del



Un momento de la actuación del ballet siberiano Krasnoïarsk.



«Fiestas gordas del vino y del tocino», de Miguel Romero Esteo, y el ya citado «Volpone» (rebautizado como «Don Volpone») iban a constituir el repertorio de partida para esta nueva etapa profesional de Akelarre.

¿Por qué resucitar, después de más de trescientos cincuenta años de ser escrito y de numerosas versiones (incluso cinematográficas, recuérdese «Mujeres en Venecia», de Mankiewicz), la obra de Jonson? Siguiendo a los ya más directos adaptadores del texto, Luis María de Iturri —responsable también de la puesta en escena y miembro fundador del grupo— y J. J. Rapha Bilbao, porque los componentes esenciales a los que atacaba la sátira jonsoniana se mantienen en pie: la ambición por el dinero, la corrupción de unas clases dirigentes, el espíritu de codicia, la hipocresía social... No sólo continúa habiendo Volpones, sino todavía en mayor grado aspirantes a la preponderancia económica y de decisión del magnate veneciano. El mismo Iturri ha declarado: «El texto tiene un fuerte atractivo para nosotros. Don Volpone es el típico hombre triunfador, cínico, una especie de gran hombre de negocios que al mismo tiempo mezcla esta actividad con la de "gangster", que es la que en realidad le ha dado la fama».

Una doble dirección ha inspirado entonces, el «trabajo dramaturgico» de Akelarre: primero, una actualización del texto, tanto en lo que se refiere a la época en que sucede la acción (aunque sólo en la primera y última escenas, quedando el resto como un gran «flash-back»), como en el diálogo de los personajes, salpicado de palabras y conceptos contemporáneos; segundo, una búsqueda de conciencia

aplicada a Volpone e incluso a Mosca, convertido en contrafigura de aquél. Esa «nueva conciencia» del personaje central viene especialmente dada a través del largo monólogo final de Volpone —mister Fox en ese momento—, en el que narra al espectador toda la estratagema, destinada no tanto a enriquecerse como a demostrar hasta qué punto el dinero mueve la sociedad. El proceso, antes mencionado, de que el protagonista (mal interpretado por el ex bajo Julio Catania) se muestra plenamente consciente de sus actos, Akelarre lo traslada también al espectador, con el deseo de que no se quede con la «ilusión» de farsa que sus ojos le muestran y vaya más lejos en una dimensión crítica. Para conseguir tal relación con el público, no es difícil suponer el método elegido: Brecht, diversos miembros de su teoría básica contra la identificación sentimental y evasiva del espectador cara a lo que contempla.

De la síntesis de todo ello ha resultado un «Don Volpone» multiforme, híbrido y artificioso en ocasiones pero testimonio siempre del elogiado deseo de Akelarre de no desempolvar un texto clásico sólo para ofrecerlo momificado y lejano, sino vivo y fresco para el público de 1974. Sin embargo, dentro del buen tono general —aunque monótono en cuanto formulación escénica, pese a la acertada labor de Tomás Adrián Malo como escenógrafo— de farsa que mantiene la obra, la inserción de «elementos actualizadores» tiene la contrapartida de la excesiva facilidad de muchos de ellos (al estilo de «Tartufo» de Llovet-Marsillach) y de que deja el resultado final del espectáculo en una mezcla discutible de clasicismo y de «guiños de ojo» con la actualidad.

«Frente al moralismo crítico de Jonson, nosotros exponemos un cinismo escéptico», ha dicho Iturri. Pero, ¿qué valores ha puesto nunca en duda el «cinismo escéptico» más allá de la propia brillantez de su postura? ■ L.



Cuando pasa el verano —y el verano ha pasado para uno, cuando uno ya está de regreso en la ciudad—, cualquier cosa puede sorprendernos, porque aún se trae la mentalidad del pardiño que late en el fondo de lo que se es y que la vida campesina la hace aflorar muy fácilmente. Cuando llegué a Madrid, deseoso de entrar de nuevo en el mundo que vivo frecuentemente, repasé en los periódicos las convocatorias de exposiciones. Pocas cosas se anuncia en ellos todavía en ese or-

den, pero no pude evitar una sorpresa cuando lei: «Galería Kreisler: Miró». ¿Miró?, me dije... ¿Y cómo ahora, en los comienzos de la temporada, con una ciudad que no tiene aún aquí a su público de exposiciones? Pero reaccioné inmediatamente. El escepticismo o... "la luz del entendimiento me hace ser muy comedido". Y pensé: será una exposición de circunstancias, con algunos grabados efectivamente de Miró... Pensé bien. Luego fui a ella y estaba bien.

**GALERIA KREISLER: MIRO, OBRAS SOBRE PAPEL**

Sí, efectivamente, estaba bien. Porque eran, sin duda, obras de Miró, aunque «obras menores»: grabados y algún óleo y algún dibujo sobre papel japonés. Me encontré inmediatamente con Jorge Kreisler. Sonrió con la modestia que en él es ya característica y me dijo: «Si quieres, esto es, casi, como un desahogo personal. Es que estuve en París viendo la magna exposición retrospectiva

del maestro. Me entusiasmó tanto, que yo la consideré como un homenaje, y tuve necesidad de hacerle yo, aquí, a mi manera y con mis posibilidades, mi homenaje... No lo anuncio así, pero es, si quieres, un homenaje íntimo. He reunido todo lo que tengo de Miró, y donde me ha faltado obra para completar el número que prudencialmente debe tener como mínimo una exposición, he completado con Picasso y con Tapies. No me parece que sea una traición a Miró, ¿verdad?». No, no lo era. Había tal candor y tal pasión mironiana en Jorge Kreisler, que yo esboqué una sonrisa de aprobación.

Pero es que, además, grabados o pequeños dibujos —y hasta un óleo sobre papel—, allí había no menos de veinte obras auténticas de Miró que, francamente, estaban muy bien.

¡El Miró gráfico! No pude, ni quise, evitar el permanecer algún tiempo frente a esa parte de la obra grabada de Miró (la «Serie Mallorca» y algo más). La obra de Miró, la gráfica

y todas las demás, tiene en sus lineaciones un poder vitalizador inusitado. Bastaría una simple línea sin significado alguno para descubrir en ella, frente a su entorno, una energía creacional primigenia, que casi trae las noticias de los días primeros del mundo. Pero es que en Miró, además, nunca se produce una línea sin significado. Todas tienen un contenido que alude, de alguna manera, a una suerte de rito iniciático de las cosas... Lo prodigioso de Miró es verlo depositar una mirada virgen para cada cosa, como si no tuviese la mirada habituada por la costumbre y por el conocimiento, como si viese las cosas siempre por primera vez.

En esos grabados de fondo oscuro y lineaciones blancas, parecería como si su sentido lineal hubiese adquirido una nueva dimensión energética.

Hizo bien Jorge Kreisler en despertarnos a algunos de la modorra veraniega con esa bella exposición mironiana. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



Joan Miró, óleo sobre papel japonés, 1969 (62 x 96).