

Fueron muchos los espectadores que no dieron crédito a sus ojos cuando, en una de las representaciones de danza celebradas este verano en el Festival de Avignon, el equipo sonoro dejó, súbitamente, de funcionar. Contra todo pronóstico, los bailarines siguieron danzando como si nada hubiese ocurrido. Esta extraordinaria proeza (equiparable a la de un equipo de fútbol que, habiendo perdido el balón, continuase el juego) sintetiza de forma contundente algo que los profesionales del ballet saben muy bien: la mayor parte de los bailarines no escuchan la música, y se limitan a contar para seguir el

que han intentado convertirlo en un arte vivo. De la absurda tecnificación a que llega a menudo el ballet no sólo es testimonio el curioso incidente de Avignon, sino también la escasa bibliografía existente sobre el tema. Existen, eso sí, numerosos libros de carácter técnico, pero pocos son los que se han dedicado a reflexionar sobre el sentido y las posibilidades expresivas de la danza en nuestros días.

A este reducido patrimonio teórico se ha añadido recientemente un nuevo título de un autor insólito: el filósofo Roger Garaudy, que fue miembro destacado del Partido Co-

como por la síntesis de los grandes momentos de la historia de la danza que contiene.

La tesis de Garaudy es bastante sorprendente en un hombre que, a pesar de todo, ha poseído una formación y una práctica materialistas: pretende, en efecto, devolver a la danza su «función sagrada», que es, en opinión de Garaudy, su verdadera función. Pero al margen de estos desarrollos místicos, el libro de Garaudy contiene páginas de indudable utilidad para los aficionados y los profesionales, tan numerosos entre nosotros, como lo demuestra el hecho de que, sólo en Barcelona, existan ciento ochenta escuelas de danza. Después de repasar brevemente la evolución de la danza de

Los grandes de la danza vistos por Roger Garaudy

Los pioneros y precursores

ISADORA DUNCAN No aportó ninguna técnica nueva pero sí una nueva concepción de la danza y de la vida, rompiendo las convenciones y los códigos que encorsetaban a la danza desde hacía siglos. Estudia infatigable de las artes plásticas, encontró en la dramaturgia de Gordon Craig la expresión perfecta de sus propósitos totalizadores. En la medida en que para ella el movimiento había de obedecer a una lógica emocional y ser una respuesta a unos sentimientos vividos intensamente, las investigaciones de la Duncan pueden ser equiparadas a las realizadas en el terreno del actor por Stanislavski, el cual la admiraba profundamente y deseaba asociarla a su teatro.

RUTH SAINT-DENIS Y TED SHAWN

Constituyen la primera escuela donde se formaron los principales creadores de la danza moderna: «Denishawn». Swan, estudiante de teología convertido en bailarín, y Saint-Denis, bailarina vivamente interesada por los problemas religiosos, enriquecieron el vocabulario al integrar las aportaciones de la danza oriental y formularon una teoría y una técnica sistemática de la danza en tanto que expresión de los sentimientos y de la voluntad humana.

Los creadores de la danza moderna

MARTA GRAHAM Inicia su carrera oponiéndose simultáneamente a Isadora Duncan y a Saint-Denis. La danza es para ella celebración de la vida en sus grandes combates (la guerra civil española, la segunda guerra mundial). Su curiosidad va desde las manifestaciones artísticas más primitivas hasta el jazz. Lectora de Freud, Platón, Eliot, Dostoievski, Graham consideró siempre que teatro y danza constituían un todo. Concedió gran importancia a la técnica al servicio de la expresividad más profunda. Su sistema se basó en cinco principios: 1) la respiración es el punto de partida; 2) la pulsión central es erótica («se baila con la vagina», aconsejaba a sus alumnas); 3) redescubrimiento de la realización con el suelo: hay que caminar como si fuese la primera vez; 4) conseguir la expresividad del cuerpo entero, en tanto que instrumento articulado, coordinado y orientado; 5) economía de medios: eliminar toda floritura, toda artificiosidad.

MARY WIGMAN Propugnó la identificación absoluta entre la música y la danza, debiendo ser creada la primera al mismo tiempo que la coreografía. Para Wigman el espacio es una prisión que debe romper el bailarín. En él se confunden la dionisiaco y lo apolíneo, creando una nueva realidad que no es la del individuo, sino el símbolo de la realidad de todos. Para conseguir este propósito, Wigman recurre a la máscara, llegando en su «Ballet triádico» a despersonalizar totalmente al bailarín recubriendo su cuerpo con figuras geométricas.

VON LABAN El movimiento es para él la manifestación exterior de un sentimiento. La danza, a través del ritmo (Laban estudió escrupulosamente los ritmos de la métrica griega), puede expresarlo todo. Estudió asimismo el taylorismo, convencido de que el origen de la danza es el trabajo, sus movimientos coordinados orgánicamente.

DORIS HUMPHREY Mientras que para Graham el ritmo fundamental es la respiración y para Wigman el emocional, para Humphrey es el ritmo motor que se engendra en la relación entre el cuerpo y el espacio, entendida como tensión entre la pesantéz y la voluntad de superarla. Escenográficamente, se inspiró a Craig, y fue el primero en crear partituras para bailarines.

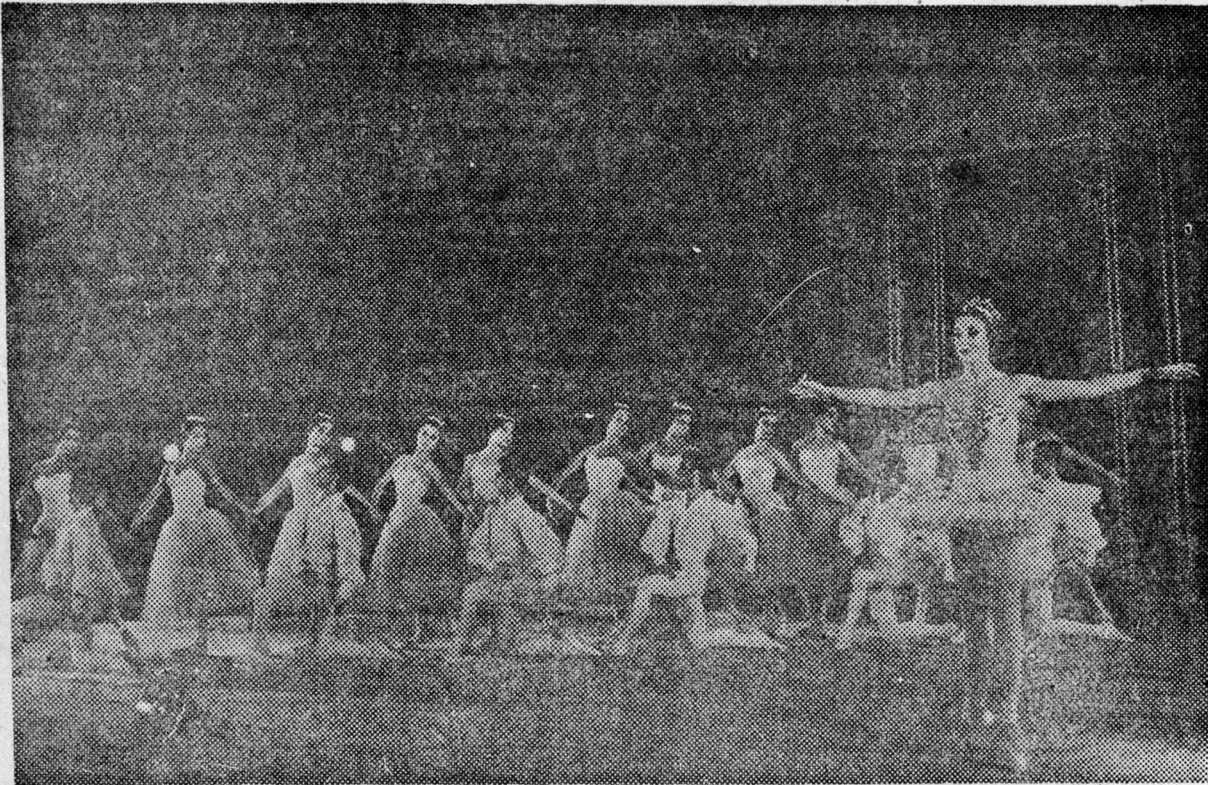
La nueva danza

Tres nombres configuran, en opinión de Garaudy, el presente y el futuro de la nueva danza, que surge en la década de los cincuenta y se caracteriza por su rechazo de los «contenidos» —en el sentido tradicional de «narración» de una historia— y, asimismo, de las técnicas basadas en la expresividad emocional.

ALWIN NIKOLAIS Define la danza como arte del movimiento abstracto, deshumanizándola totalmente.

MERCE CUNNINGHAM Trabaja en equipo con John Cage y con el pintor Rauchenberg, máximos representantes del pop art. Para Cunningham la danza nada tiene que ver con los sentimientos. No hay en sus coreografías ni personajes ni acción. Inventa el movimiento automático, equivalente en la danza de la escritura automática literaria.

MAURICE BEJART Parte del ballet clásico, considerado como base indispensable de toda investigación. Intenta elaborar una coreografía realista, según el principio de que «lo posible forma parte de lo real». Recoge, en opinión de Garaudy, la herencia de Artaud y la traspasa a la danza.



El ballet clásico ha llegado a ser un producto almibarado y decadente, sin conexión alguna con la sensibilidad del espectador moderno

rítmo, de una manera que sin lugar a dudas puede ser calificada de mecánica.

Para algunos esta absoluta tecnificación de la danza es algo normal. Para otros, sin embargo, es el resultado de una progresiva degradación contra la que han luchado y luchan todavía algunas grandes figuras del arte de la danza, aquéllos

munista francés y que acabó convirtiéndose al catolicismo. Garaudy, en efecto, ha publicado hace unos meses «Danser sa vie» (Ed. du Seuil, Paris), título tomado de una conocida frase de Isadora Duncan («Nunca he hecho otra cosa que danzar en mi vida»). El libro ofrece un notable interés; no tanto por las reflexiones personales de Garaudy,

sus orígenes hasta el momento en que, con el ballet clásico, se convierte en una «lengua muerta». Garaudy analiza la aportación de quienes consiguieron revitalizarla, arrancarla de su papel de arte decorativo, de su total momificación. Esta revitalización que se inicia con el siglo XX, se ha producido según Garaudy en varias etapas: la de los pioneros (Duncan, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn); la de los creadores de la danza moderna (Marta Graham, Mary Wigman, Von Laban, Doris Humphrey) y, finalmente, la de los artífices de la «nueva danza», con Béjart a la cabeza.

El interés de esta parte del libro reside en que, lejos de inventariar las proezas técnicas de estas grandes figuras de la danza (cuantificables a veces como las de un atleta), Garaudy intenta comprender cuál era la visión de cada uno de estos artistas sobre su arte y la relación existente entre esta visión y su práctica concreta. De esta caracterización de Garaudy, ofrecemos en esta misma página una breve síntesis.

Garaudy, al término de su libro, se interroga sobre el futuro de este arte que cuenta con varios milenios de existencia. Tenemos ahora la ocasión de ver en Barcelona, en las sesiones del Festival Internacional que está ofreciendo el Gran Teatro del Liceo, cuál es su estado actual. Creo que deberíamos interrogarnos también sobre su futuro entre nosotros, arrancarlo de los paisajes elitistas en que suele moverse. Algunos, en el extranjero, han dado algunos pasos en este sentido, buscando una nueva estética o tratando de comprometer la danza a toda costa. Béjart, por ejemplo, lo hizo de una forma descaradamente oportunista y demagógica en 1969, introduciendo en las escenas finales de su espectáculo «Los cuatro hijos de Aymón» —creado en 1961— los eslogans del mayo del 68 francés. Mucho más interesante me parece la experiencia, en el ámbito peninsular, del desaparecido grupo «Alexa», que no sólo pretendía innovar en el terreno estético sino que además intentó encontrar nuevos canales de acceso al público. «Anexa», al romper los circuitos tradicionales, abrió la posibilidad de una danza independiente capaz de actuar, frente a la profesión, del mismo modo que el teatro independiente en el campo dramático. He aquí un camino que, incomprensiblemente, no se ha seguido, y que podría resultar altamente fructífero.

Jaume MELENDRES

ciosas —¡qué más quisteran ellas que ser oficiales!— vuelven a musitar nostalgias, parabienes, prosa oronda y facilona de una raza que no acaba de extinguirse.

Uno, que se ha pasado muchos años —todos— acercándose al Teatro Prado, ya está impermeabilizado en estas tomaduras de pelo. La grandilocuencia, los buenos augurios «l'estiuet de Sant Martí» bien pagado, las copas aquí y allá jugando con la progresia...

Hay quien se larga una semana a Sitges, a ver a «estos chicos» del teatro independiente, y cree que ya ha cumplido para todo el año. Y lo airea por ahí, como si fuera una medalla.

Luego resulta que en San Cugat, en Sants, en Horta y en la mismísima calle de Villarroel funcionan una serie de grupos, independientes de verdad, durante el año. Y claro está el caballero, los caballeros, ni se enteran porque viven en la inopia. En la inopia y en el recuerdo de la semanita de Sitges.

Aquí todos se arrian al figurón del Festival Oficial, y se quedan tan anchos. Y ojo que estas letras no van en contra del entrañable Ayuntamiento de la bella Subur, que ninguna culpa tiene de que su empeño anual resulte sospechoso.

Eso es como el que tiene un hijo y se le estropea: a apechugar, y a por otro más normalillo.

Riesgos de andar con malas amistades.

F. MONEGAL

SITGES TAMBIEN SIGUE

Vuelve a levantar su apollado telón el Festival de Teatro de Sitges. Vuelven a lanzarse las campanas al aire. Las plumas ofi-

PROGRAMA

Sábado, día 5. — Obra: LOS CIRCULOS. Autor: Luis Riaza. Compañía: Tabanque de Sevilla.

Domingo, día 6. — Obra: LA VIRGEN ROJA. Autor: Adolfo Celadrán Mallol. Compañía: Corral de Comedias de Valladolid.

Lunes, día 7. — Obra: PRIMERAS MATERIAS. Autor: José M. Prim. Compañía: Teatro Experimental de Sitges.

Martes, día 8. — Obra: ARLEQUI CRIAT DE DOS AMOS. Autor: Goldoni. Compañía: Teatro Nacional.

Miércoles, día 9. — Obra: FARSA Y LICENCIA DE LA REINA CASTIZA. Autor: Ramón del Valle Inclán. Compañía: Teatro Universitario de Murcia.

Jueves, día 10. — Obra: CAMPANADAS SIN ECO. Autor: Fernando Macías García. Compañía: Akejarre de Bilbao.

Viernes, día 11. — Obra: TOMAR PROVIDENCIA. Autor: Alberto Miralles. Compañía: Grupo Cá-taro.

Sábado, día 12. — Obra: LAS HERMOSAS COSTUMBRES. Autor: Manuel Pérez Casaus. Compañía: Teatro Libre de Madrid.

Todas las representaciones comenzarán a las 10,30 de la noche en el Teatro Casino Prado de Sitges.

MARIA PLANS HA MUERTO

Todos sus amigos estamos sobrecogidos. Hemos perdido repentinamente a una compañera en el mundo y en el teatro. Aunque su salud fue siempre frágil, María Plans era una de las mejores actrices del teatro independiente catalán. Quienes tuvimos el placer de trabajar con ella, de estar a su lado en el escenario, nos dábamos cuenta de que cada palabra, cada gesto, le costaban un inmenso esfuerzo. Pero María Plans persistía y ni siquiera se dejó sobornar por la enfermedad: apenas restablecida de la grave operación a que fue sometida hace unos meses, volvió a los ensayos.

Vivió con Feliu Formosa y sus dos hijas en Terrassa, estrechamente vinculada a «El Globus». Todos la recordamos todavía en el que, creo, habrá sido su último papel: la Ortille Frank de aquel gran espectáculo que fue el «Frank V», sobre el texto de Dürenmatt, traducido y adaptado por Formosa. Pero su nombre había estado unido a muchas otras empresas, arriesgadas a veces. Su ductilidad como actriz estuvo siempre anclada en una misma sensibilidad. Sus intuiciones en el escenario nacían de la inteligencia y del trabajo porque quería un teatro y una sociedad mejores. Pero María Plans se nos ha ido y ahora, que no podremos arrancar a Feliu de su dolor, sólo nos queda la triste certeza de que «cal començar a avesar-sé / a la ratlla trencada».

J. M.