

# LA DANZA EN 1968

POR FELIX CARLOS CAPPELETTI

En la última entrega de LYRA pusimos de manifiesto la pobreza coreográfica del año de 1967. Nuestras lamentaciones, que suponemos compartidas por la gran masa de balletomanos que existe en nuestra capital, se basaban en la poca cantidad de conjuntos extranjeros que nos visitaron y en la menguada calidad de los que vinieron. Felizmente las cosas han cambiado, en este sentido, en el año en curso. Hemos visto representado al baile clásico por un conjunto finlandés y otro alemán, a la danza de carácter por uno filipino y otro español, a la danza moderna por nada menos que Merce Cunningham y además la creación de otro cuerpo de baile oficial ha permitido que Oscar Araiz nos siguiera haciendo llegar sus inquietudes. Desdichadamente, quienes este año han estado en deuda son las huestes del Colón, las que hasta esta entrega y por defección del coreó-

grafo contratado —Heinz Rosen, no muy importante ni original, quien por razones de salud tuvo que volverse a Europa— se ha limitado a la reposición de una serie de ballets oportunamente comentados. Y vayamos al grano.

*María Ruanova, directora del cuerpo de baile del Colón*

María Ruanova ha sido nombrada directora del cuerpo de baile del Colón. La recordamos, ya con un poco de nostalgia, cuando fue primero elegida para actuar junto a Serge Lifar en 1934 y luego llamada a Europa por René Blum para bailar junto a las más grandes estrellas de esos tiempos. Fokine la invitó para crear la Gitana del *Don Juan* de Gluck junto a Anatole Wilzak, Vera Nemchinova, André Eglevsky, Anatole Obukhoff y Michel Panaieff; con éste actuó en *L'épreuve d'amour* de Mozart y muchos ballets más. Los

tiempos que Ruanova estuvo en el Colón no le fueron fáciles pues tenía que competir con bailarinas de quinto orden que ocupaban primeros puestos por razones extra-artísticas. Y cosa rara: por apego a su tierra y a su familia, Ruanova, habiéndolo podido hacer, no salió a recorrer el mundo y se quedó en Buenos Aires. Esto fue hasta que volvió a brillar con el Ballet de Cuevas, cuando sobre el final de su carrera decidió salir en gira. ¿Quién olvidará su *Bella Durmiente*; su *Sombrero de Tres Picos*; su *Danza de Antra*, que nadie interpretó como ella; su *Musa etérea*, pujante y briosa, al mismo tiempo, de la *Sinfonía Fantástica* y muchas otras cosas más? Hacemos votos porque, desde el puesto que se le ha dado, sea capaz de transmitir su experiencia escénica, acumulada durante casi cuarenta años, a los jóvenes bailarines de ahora.

Ballet de la Ópera Nacional de Finlandia Romeo y Julieta: un momento del "Pas de deux"





Ballet de Las Filipinas.

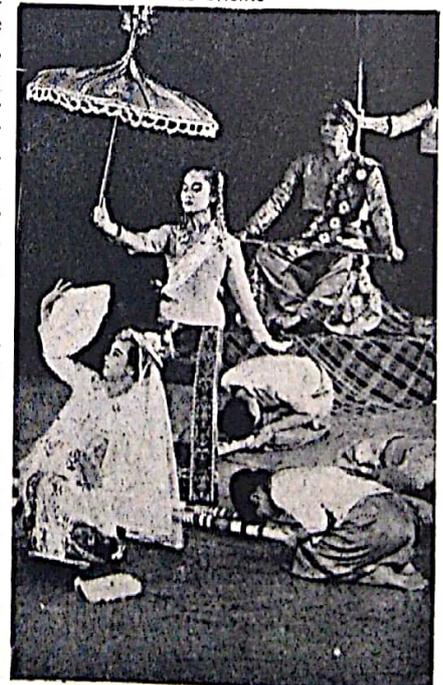
No creemos que sea necesario volver a hablar de los ballets que se dieron tanto en el verano en el San Martín, como luego en el Colón. Desde estas mismas páginas lo hemos hecho anteriormente y de repetirlo pareceríamos reiterativos. Pensamos que si algo resta por decir, ésto será referente a los intérpretes. En primer lugar, de José Neglia, protagonista de *Sebastián* y de *Usher*. Si de resumir sus características principales se tratara, diríamos que le imprime a sus caracterizaciones rasgos dramáticos impactantes, dentro de una notable técnica. Eso sí, Neglia no es un *danseur noble* sino un danzarín-intérprete concienzudo que pule sus personajes a la perfección, realizando creaciones de singular relieve. Mucho nos extraña que Neglia no haya viajado al exterior donde aguantaría la comparación con los más grandes, por ejemplo con un Gilpin, cuyo *Niño Brujo* nos parece decididamente inferior y no se vea en ésto ni un adarme de nacionalismo. Hablar de Norma Fontenla equivale a incurrir en repeticiones: su baile es vibrante, su técnica es imaculada y no sabe de limitaciones. Todo ésto lo probó en *El Combate*, ese difícil *pezzo di bravura*, cuya interpretación la haría triunfar en cualquier escenario del mundo. También la Cortesana de *Sebastián* la exhibió en gran forma y presentando una interpretación más *afiada* que en oportunidad de su estreno. La pureza de su *legato* la mostró en *Constancia*. Si un consejo nos atrevemos a darle a nuestra gran danzarina, y que puede serle beneficioso, éste es el de no invadir campos que por razón de tipo y de temperamento le están vedados. Y esto va por la protagonista de *Bolero*. Recordemos también a Wasil Tupin exhibiendo una de las mejores técnicas de que tengamos memoria y la gallardía de su baile pese a su veteranía; a Esmeralda Agoglia, en muy buen momento; a Antonio Truyol aportando su ciencia y oficio en *Bolero*, a Mercedes Serrano y a Guillermina Tarsi, sumamente eficaces como las hermanas de *Sebastián*. La reposición de *Gaité Parisienne* puede considerarse

poco afortunada por varios motivos. El primero es que poco y nada queda del estilo con que debe bailarse y ésto es algo que el coreógrafo cuidó mucho cuando la trajo al Politeama en 1940, como cuando la repuso años después para el Colón. Por mucho fervor y entusiasmo que el cuerpo de baile ponga, cuando se descuida el estilo, *Gaité* se desploma y los personajes se tornan simples *machietas* burdas y grotescas. Lo que debe inisnuarse aparece impreso con trazo grueso y aquello que debe decirse resulta vociferado. Sería conveniente que se volviera a ver el *short* que filmó el Ballet Ruso de Montecarlo (si es que aún puede verse) para comprobar cuán lejos se halla esta versión de la original de Massine en cuanto a estilo. A Antonio Truyol lo preferíamos en la interpretación que del Peruano efectuaba años atrás y no en la actual. Ello por las razones apuntadas. Y no queremos con esto desconocer que es un papel que domina y baila a la perfección. Agoglia y Tupin, en cambio, cumplieron muy bien, especialmente el segundo por su distinción y señorío. Otra figura que se lució fue Ada Kristel en la Florista, papel que bailó con ejemplar dominio y carácter. Violeta Janeiro, correcta en los *menèges* del Can-can, no logró empañar recuerdos anteriores. Mucho nos gustaron por su elegancia y colorido los nuevos trajes y decorados de Rosalía Porto. Una sugestión: sabemos que las jerarquías ganadas por concurso son inviolables, pero es el caso que existen una serie de elementos jóvenes que habría que probar en primeros papeles. Nombres como los de Patricio Guiloff, Nidia Neumayer; Roberto Dimitrievitch —que se nos antoja un *danseur noble* de primera—; Esther Lisogorsky y algún otro que en este momento no tenemos presente merecen una oportunidad. Porque, de no venir ella se produce el estancamiento y la consiguiente desmoralización. Finalmente, lamentemos la falta de Olga Ferri durante esta temporada, que nos ha privado del placer de ver bailar a quien es nuestra mejor danzarina-intérprete.

### El Ballet de la Ópera Nacional de Finlandia

Si algo saltó a la vista de este crítico la noche de la presentación del ballet finlandés ello fue la relativamente fría acogida del espectáculo por parte del público, incluido el de las localidades altas del Colón, casi siempre proclive a manifestarse ruidosamente. La pieza elegida fue *Romeo y Julieta* de Serge Prokofieff. Quien ésto escribe piensa que tal recepción no fue enteramente justa. Que el ballet de Prokofieff no le sea familiar a nuestro público, que desgraciadamente no va más allá de *Lago*, *Giselle* y otras por el estilo, repetidas hasta el cansancio, tiene algo que ver con la falta de concomitancia entre el valor de lo que se vio y lo que se aplaudió. Porque, fuera de toda duda, el espectáculo presentado fue de categoría. Antes que nada, la toma de contacto de la partitura que escribió Prokofieff, en forma integral, constituye una experiencia interesante. Primeramente para comprobar una vez

Ballet de Las Filipinas: la magia del ceremonial de Oriente



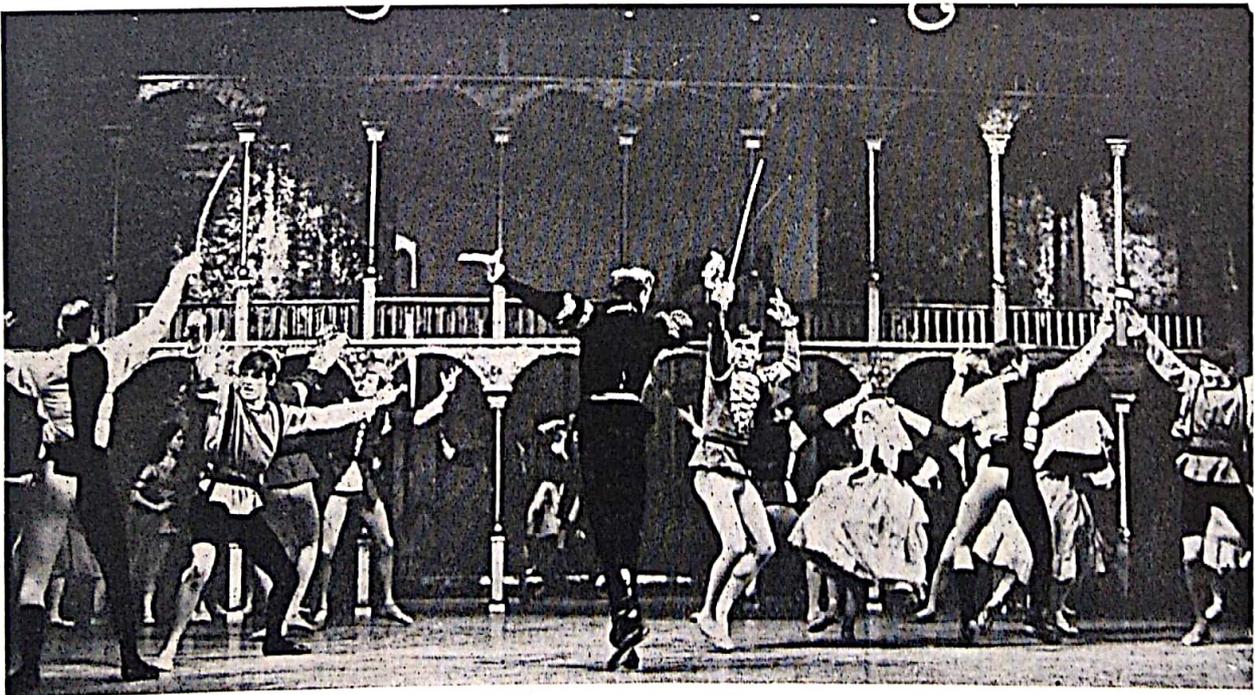


más la estatura de su genio (piénsese en la música que acompaña al *pas de deux* del jardín o en la que precede al último acto). Luego para poner de manifiesto que un genio de su talla también tenía sus puntos débiles, traducidos en abundantes reiteraciones (aunque no debemos olvidarnos que se trata de un ballet en tres actos que dura toda una función). Para el que éste escribe, algunos momentos resultaron fascinantes y otros estremecedores. Pasando al aspecto coreográfico, debido a Dimitri Parlic, vastamente conocido en Europa, debemos hacer resaltar la tarea de envergadura que significa montar este ballet. La partitura de Prokofieff ha merecido el interés de variada serie de coreógrafos de mérito desigual: Lavrovsky, Cullberg, Froman, Gsovsky, Ashton, Lifar, MacMillan, Van Dyk y una última de Cranko para el Quinto Festival Internacional de la Danza que tuvo lugar en París en noviembre último. La versión de Parlic es digna pese a haber sido objeto de un tratamiento lineal algo efectista por momentos,

pero revela versación en el léxico coreográfico e imaginación. Cabe preguntarse al respecto si el movimiento puede traducir en todo momento los matices de la sublime letra de Shakespeare; personalmente pensamos que no. Por ello no hay que perder ubicación al juzgarla, como hicieron algunos críticos no especializados en danza, poco acostumbrados a percibir la ciclópea tarea que supone llevar *Romeo y Julieta* al movimiento. La combinación de baile, pantomima y acción dramática a lo largo de una música que repite continuamente los esquemas rítmicos obliga al coreógrafo a aguzar la imaginación para no cansar al público, objetivo que a veces no logra. Parlic, dentro de un idioma neoclásico, con una especie de *leit-motiv* para la pareja central ha graduado bien las peripecias del romance desde el primer encuentro en el baile de los Capuletos hasta la muerte en la cripta. El final está magistralmente resuelto en cuanto a *pathos* y emoción se refiere. Los conjuntos también denotan la versación de Parlic en

el baile de carácter o en la mascarada, que abundan a lo largo de la trama. Los trajes y decorados debidos a Seppo Nurmimaa nos cautivaron por su finura y opulencia. Los primeros, con profusión de gasas pastel, nos hicieron recordar a los que había realizado Oliver Messel para *Francesca da Rimini* hace 25 años. Los segundos, de filiación isabelina, sintéticos al máximo, revelaron un concepto bien moderno de realización y lograron acertada atmósfera, complementados con una bien pensada iluminación, especialmente la del cuadro final. El cuerpo de baile, de extremada juventud, lo que de ninguna manera debe asociarse a inmadurez, permitió entrever una sólida base de raíces rusas (excelente batería, buen cierre de posiciones, precisión en los remates, un bien logrado *legato* y ajustada uniformidad de conjunto). Cuenta con buenos físicos y mucho entusiasmo. Todo ello se traduce en efectivos resultados conseguidos con sentido de equipo. Doris Laine y Matti Tikkanen personificaron a la pareja central con

Ballet de la Ópera Nacional de Finlandia, Capuletos y Montescos por medio de la danza





Ballet de Las Filipinas: profusión de rasos, organzas, bordados...

vuelo lírico, aunque sin calar mayormente en el aspecto dramático de los personajes. Diríamos que fueron teatralmente apenas correctos, pero ello se vio compensado con una excelente técnica. Laine con altos *arabesques*, limpias *pirouettes*, magnífico equilibrio y una absoluta seguridad en todas las intervenciones. Tikkanen con muy buen *jeté* y exhibiendo en todo momento un baile viril. Recordamos también como excelentes elementos a Seppo Koski (Tebaldo) y Heiki Vartsi (Mercurio). La Orquesta Filarmónica de Buenos Aires ejecutó con entusiasmo, aunque no con perfección, la endiablada partitura, habiendo contribuido al saldo positivo registrado la buena batuta de otro finlandés: Ulf Soderblom.

El segundo espectáculo presentó *El lago de los cisnes* en versión de Ivanov, Gorsky y Messerer. Respecto de la coreografía poco y nada queda de la de Ivanov, pero como espectáculo la versión presentada funcionó. Sin embargo, el rendimiento de algunos solistas fue menor que en el ballet de Prokofieff. Aquí fueron perceptibles más fisuras. Opinamos que nuestro cuerpo de baile lo ejecuta mejor y que nuestra presentación es mucho más suntuosa (hasta el derroche, como más de una vez afirmamos).

Pese a que el príncipe Sigfrido (Karl Musil, estrella de la Opera de Viena junto a su hermano Ludwig. Recientemente bailaron juntos los *Estudios* de

Lander Casado con otra *star* argentina: Irina Borowsky) poco y nada tiene que hacer más que *portés* salvo el número del *Cisne Negro*, vimos a una auténtica luminaria de la danza internacional. Virilidad, señorío, un físico de excepción y un seguro oficio son las características de Musil, poseedor de un *etéreo jeté*, puleros *doubles tours en l'air*, deslumbrantes *manèges* y experimentado *partenaire*, al punto de haber salvado un resbalón de Doris Laine en el tercer acto. Sensible es que por cuestiones que trascienden el plano artístico (un mal entendido nacionalismo por parte de los directores del conjunto finlandés) no lo pudimos ver en *Romeo* que se nos ocurre debe bailar en forma magistral. Doris Laine volvió a exhibir su calidad a pesar de que hubiéramos preferido mayor *élan* en su interpretación y un más marcado contraste entre Odile-Odette. Digamos de paso que pocas veces vimos los 32 *fouettés* tan perfilados y nítidos. Otro elemento que se destacó fue el Bufón a cargo de Leo Ahonen, de respetable virtuosismo. Los decorados y trajes, también debidos a Seppo Nurmimaa, aunque de menor calidad que los de *Romeo* y *Julieta*, siempre dentro de una tónica discreta y de buen gusto. Cerremos este comentario aludiendo, una vez más, a la falta de una crítica especializada en danza, principalmente en nuestra prensa mayor, que comprenda, de una vez por todas el esfuerzo tremendo que hay de-

trás de cada puesta en escena y que proscriba definitivamente frases como "interpretación impregnada de plasticidad", etc.

#### Oriente y Occidente en extraña conjunción

Quienes se sientan atraídos por el folklore de las más remotas comarcas de la tierra quedarán fascinados con este Ballet de las Filipinas que nos ha tocado ver en el Opera. Mucho habíamos oído de él por medio de revistas especializadas en baile y de viajeros que lo habían visto en París, donde acaba de presentarse por tercera vez. Antes de entrar en materia y describir que es lo que se vio y cómo resultó, creemos que no es superfluo aludir a la particular ubicación de las islas Filipinas, extendido archipiélago compuesto por 7.000 islas. Se halla en el Pacífico relativamente cerca de Sumatra, Java, Borneo y Bankog, a 600 kilómetros de la China y un poco más lejos del Japón. Se vio sometida, desde su descubrimiento allá por 1500 (Fernando de Magallanes) hasta la capitulación de 1898, a la dominación de España. Ello revela que su formación étnico-histórico-cultural presenta tanto raíces hispánicas como asiáticas. De ahí que el espectáculo visto contenga aspectos polifacéticos derivados de ambas influencias. Por lo pronto, presenta una orquesta parecida al *gamelan* javanés (gongs de metal y especie de bongós) y al lado de ella una suerte de rondalla con sus clásicos laúdes, mandolinas y guitarras. La primera ejecuta células, en muchos casos pentatónicas y microtonales, de extraño timbre para nuestros oídos. La segunda se expide entonando los más cautivantes aires españoles de la colonia. "Bayanihan", tal es el nombre del ballet, significa en el dialecto *tagalog* trabajar juntos. Y nada más cierto pues la mezcla de estilos vista demuestra como pueden ensamblarse lo malayo, lo musulmán y lo español, conservando cada uno de ellos, en buena medida, su carácter y sabor. Poco y nada conocíamos de estas latitudes, salvo una *Carriñosa* que incluía Antonia Mercé en sus programas, allá por 1934 (y volvimos a reconocer algunos de sus pasos en un número de los que vimos) y otro que ejecutaba la norteamericana La Meri en el Odeón en 1939 saltando sobre varas de bambú. Tomamos contacto entonces con un deslumbrante nuevo mundo de luz, color y sonido. Una somera descripción de los principales números dará una idea de lo visto. *Los árboles de juego* es un ritual que evoca las antiguas luchas de las tribus y el ceremonial fúnebre de la isla de Luzon (importante escenario de guerra en la segunda contienda mundial), *Magdara* presenta una escena de pesca con

una danza en que los ejecutantes realizan ratos y complicados juegos de equilibrio con lámparas iluminadas en las manos y en la cabeza. *Hari Raya* muestra las festividades musulmanas y la danza de una enigmática princesa y su séquito saltando sobre varas de bambú que golpeadas entre sí marcan el ritmo. Aquí encontramos reminiscencias de las *astas* y *mudras* (movimientos representativos de manos y dedos de la danza hindú) o de las actitudes clásicas javanesas. En *Maria Clara* ya está presente España, graciosa, tierna y nostálgica, con un *rigodon* muy de corte y una "jota manileña" acompañada con una suerte de crótalos de bambú. Más allá se esboza un son de "muñeira" o la coreografía alude veladamente a un "schotis". Y así pasa el ballet, compuesto por gente joven y disciplinada que demuestra su destreza y entusiasmo. No sólo bailan sino que también cantan a coro y poseen un par de sopranos, una de ellas de deliciosa voz. El vestuario exhibido y los implementos típicos resultaron sumamente opulentos, con profusión de rasos, organzas y bordados, hechos con *donaire*. Agreguemos finalmente dos cosas. La primera: el espectáculo está pensado y estilizado en función de representación teatral, todo está planeado y sistematizado, lo cual no significa que pierda su color local o autenticidad, los pasos son siempre típicos y rara vez apelan al baile clásico. La segunda: este espectáculo debió ser visto por vastas multitudes, especialmente estudiantes, por sus características étnico-culturales; vale más de dos horas de esto que se vio que un texto de geografía.

#### Otra vez el talento de Araiz

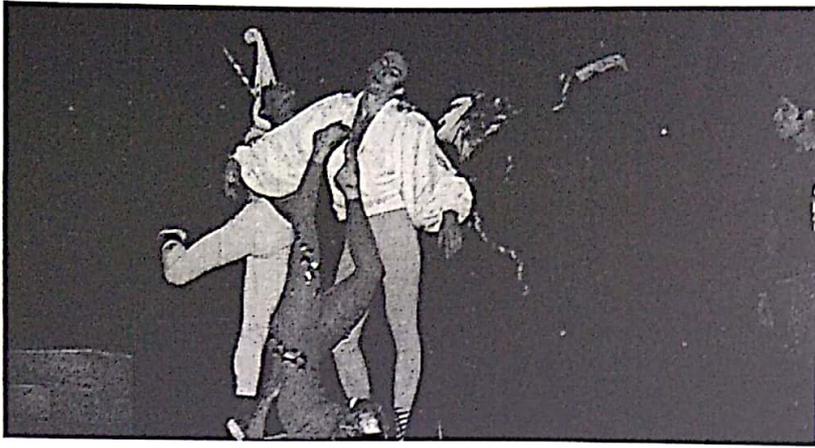
Nuevamente Oscar Araiz, luego de sus triunfos como coreógrafo del imaginativo *Mandarin maravilloso*, la pujante *Consagración*, el divertidísimo *Crash* y el fascinante *Halo*, ha vuelto a la lucha presentando a un juvenil y entusiasta cuerpo de baile en tres trabajos de factura disimil. Creemos que debemos ir por orden de méritos. No constituye, por cierto, ningún secreto la inquietud, el afán de estar al día y la versatilidad de nuestro novel coreógrafo. Esta vez ha llevado al movimiento nada menos que *Desiertos* de Edgar Varèse. No está de más para introducir al lector en esta difícil obra aclararle que Varèse fue un compositor francés que murió en 1965, casi al borde de los 30 años. Pues bien; pocas semanas antes Varèse destruyó todas las obras que había escrito hasta los 35 años y solamente reconoció 13 de ellas completas. Detalle curioso: desde 1937 y por espacio de 15 años dejó de componer por estimar que los instrumentos tradicio-

nales no se prestaban a los fines que perseguía. *Desiertos* fue la obra que rompió su silencio en 1953 pues los adelantos de la electrónica decidieron que así fuera. Se entraba, por ese entonces, en la era de los nuevos timbres, que Varèse usó en tres secciones de la obra, a guisa de interpolación, entre otras cuatro que apelaban a sonidos más tradicionales. No es de extrañar que Stravinsky definiera a *Desiertos* como representativa de una nueva forma estructural y armónica y la primera que explora la relación entre los sonidos instrumentales vivos y los electrónicos registrados, y por ende, como a una de las mejores producciones de la música contemporánea. En realidad Varèse, según cuenta, siempre se sintió atraído por los sonidos originados en las grandes plantas industriales y lo que hizo fue grabar algunos de ellos que servían a sus ideas para *Desier-*

*tos* y procesarlos electrónicamente. El lector debe colegir ya que estamos ante una fascinante partitura que logra perturbar y estremecer al oyente con su rudeza y agresividad. No resulta extraño que tal cañamazo entusiasme a los coreógrafos. Ana Sokolow, uno de las grandes creadoras americanas, extraña judía de origen que, apartándose de los caminos más transitados de la danza, ha denunciado mediante el movimiento todo un mundo de incompreensión y de injusticia política, social y moral, usó la partitura que comentamos. Oscar Araiz ha acometido, entre nosotros, la tamaña empresa que significa hacerlo. Para introducir al lector en la materia y no dejarlo en las tinieblas ha agregado en el programa como explicación de la idea que desarrolla el ballet, la cita con que el autor define a su obra: "Desiertos en la mente del hombre, no sólo esos aspectos desnu-

*Desiertos*: un mundo caótico sobre música de Varèse





El Unicornio, la Gorgona y la Manticora: uno de los trabajos de Araiz, donde ya mostraba su talento

dos de la naturaleza que sugieren aridez, lejanía, infinito sino también el remoto espacio íntimo que ningún telescopio puede penetrar, donde el hombre está solo; un mundo de misterio y de soledad esencial". Dentro de una semicámara gris, con varias puertas y montículos de desperdicios en los rincones, bajo la iluminación de una quemante luz blanca suspendida en el centro del escenario y una especie de taburete en el centro, comienzan a aparecer los personajes. Primero es una mujer que se halla sentada de espaldas al público y se contorsiona. Luego es otra que aparece y se trenza con la primera en brutal pelea, después una pareja de amantes, más tarde una serie de figuras posiblemente presas de alie-

nación mental que se disputan la corona de papel de un pseudo rey para entronizarse. En determinado momento se detienen y miran en forma desafiante al público como enrostrándole su frialdad e incompreensión. Finalmente caen al suelo y desaparecen como barridos por una escoba invisible. La mujer queda sola como al principio y luego de una pausa cae el telón. Como se puede ver todo configura una atmósfera de demencial tremendismo que el coreógrafo ha logrado a carta cabal. Parece que su obsesión hubiera sido sumergirse y bucear en los más recónditos y abyectos recovecos del ser humano y hacerlos aflorar mediante el movimiento. A algún espectador desprevenido le parecerá que es una obra exponente del

caos y debemos decirle que sí, que lo es. No es algo que agrade a aquel que va a ver un espectáculo de danza tradicional, pero pensamos que tal visión puede sugerirle a muchos la realidad del mundo de crímenes absurdos y estériles, de incompreensión y de frustración que nos toca vivir. Inútil sería pretender definir aquí el estilo empleado por Araiz para lograr una creación tan impactante, lo esencial es destacar que su interpretación caótica y regresiva de la idea de Varèse es válida y persuasiva. No es esta una obra de solistas, tal vez todos los que en ella intervienen lo sean sin serlo, lo cierto es que el conjunto exhibió una ejemplar disciplina y una insólita compenetración con lo que estaba haciendo. *El Unicornio, la Gorgona y la Manticora* tiene unos años en la cronología de Araiz. Lo que compuso después de este ballet barrió avasalladoramente con lo anterior. Creemos que esta nueva versión contiene algunos retoques que la mejoran. La fábula madrigalesca es simpática pero un poco larga y la música de Menotti reiterativa, en cuanto a esquemas rítmicos, lo que hace que el coreógrafo deba repetirse. Araiz sale airoso por su gran imaginación, pero el trabajo no llega a interesar en todo momento. Podría ser la obra de un joven bien dotado que paulatinamente iría evolucionando de manera notoria y manifiesta. El espectáculo comenzó con *Presentación*, suerte de clase de academia que sirve para lucir un contrapunto de estilos y escuelas, pero armado con inte-

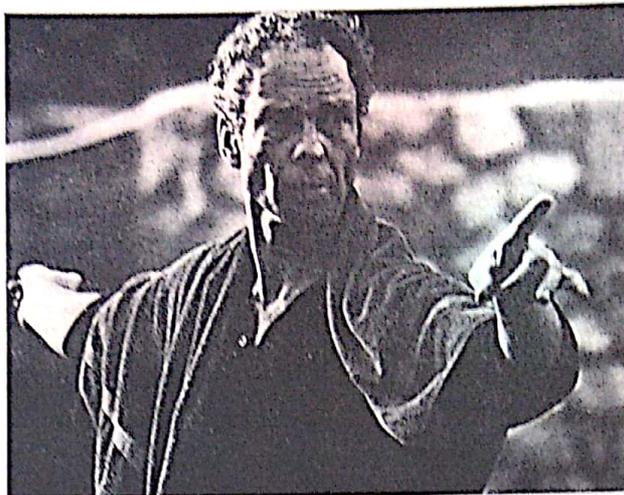
Otro momento de la fábula madrigalesca de Menotti, vista coreográficamente por Oscar Araiz



ligencia y bien iluminado. No aparece enteramente original pero demuestra buen sentido de la composición e interesante progresión. Recordamos a un buen Unicornio (Haichi Akamine), diestro en la batería, y a algunas competentes bailarinas como Doris Petroni, Lia Jelin, Norma Binaghi e Irma Bas. *Mot de la fin*: colocamos *Desiertos* a la altura de la *Consagración* o del *Mandarin* en el repertorio de Araiz, en punto a calidad. Otro programa presentó una pura y cristalina versión de la *Cadena de Fugas* de Bach en coreografía de la inolvidable Dore Hoyer (cuya desaparición pasó casi inadvertida a principios del año, entre nosotros) que habla bien a las claras de la disciplina que infunde Araiz a sus subordinados y una *Beat-suite*, intrascendente pero simpática.

#### El "divo" Antonio

Gran expectativa precedía a la *rentrée* de Antonio (Ruiz), el ex-Chavallillo Sevillano. Y ello por varias razones. La primera: volver a ver baile español en serio, porque si mal no recordamos, la última muestra de categoría que tuvimos fue dada por Mariemma en 1961. Luego, comprobar el grado de evolución experimentado por un bailarín que lo ha tenido todo a lo largo de su carrera: éxito, cultura, viajes, medios económicos y un confortable y lujoso estudio en Madrid. Pensamos que la actitud artística de un bailarín puede orientarse hacia dos polos antitéticos. Una es la de jerarquizar, intelectualizar y quintaesenciar el arte. Ello es lo que hicieron Antonia Mercé, Encarnación López y en buena parte Pilar López. Las dos primeras comenzaron en el varieté. Antonia se elevó gracias a su intuición, su sensibilidad y su talento. Encarnación por los consejos de García Lorca y su inteligencia que la llevaron siempre a explorar los caminos superiores. La otra actitud es la de buscar el aplauso del público, sin fijarse mucho en los medios. Luego de esta digresión vayamos a Antonio. Es ante todo un técnico formidable que pese a su edad (una enciclopedia lo da por nacido en Sevilla en 1922) conserva todos sus recursos incluidos los de la técnica clásica (dobles *tours en l'air* y piruetas casi perfectas). Su zapateado es prodigioso y a fuerza de serlo casi incurre en el "tap" americano. Sus castañuelas son excelentes a pesar de que no sabemos por qué causa sólo las usó en el *pas de deux* del *Sombrero*. Tiene personalidad con bastante amaneramiento, lo que motivó la crítica que hace años le hizo Vicente Escudero, en términos duros y descorteses, pero levanta al público y lo fascina. Sobre su calidad estelar de bailarín no hay ninguna duda. Con relación a su actitud diremos que



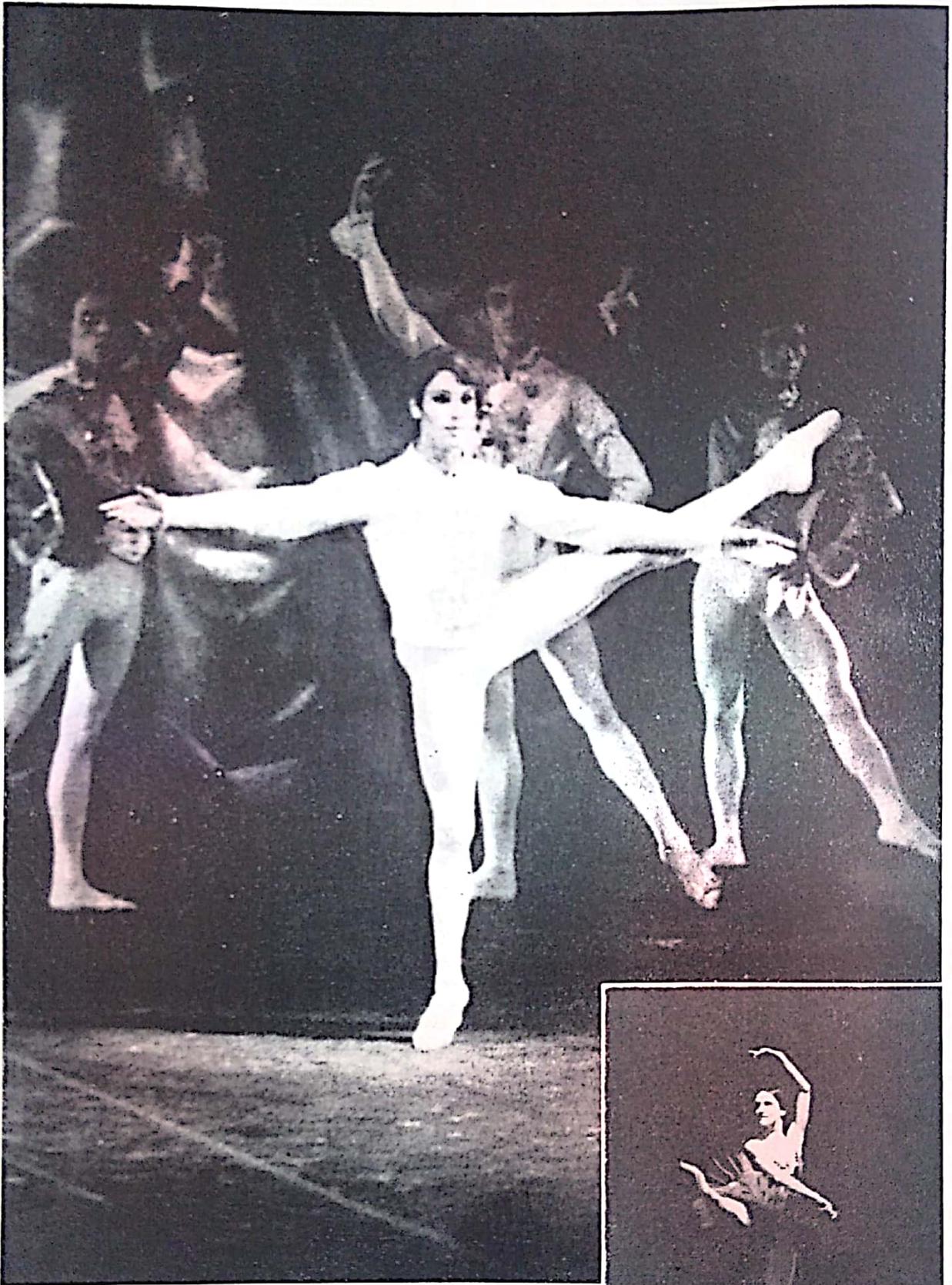
Merce Cunningham: ¿arte en forma de caos organizado?

ha elegido el camino más fácil, el del "divismo" primario y efectista. Nada de elevaciones intelectuales o quintaesenciadas, simplemente halagar el gusto del gran público con recetas poco depuradas y no siempre del mejor cuño. Hubiéramos deseado que Antonio en su vuelta a Buenos Aires exhibiera un criterio artístico más refinado que evitara el esfuerzo físico cruento que realiza (con riesgo de su vida a esta altura de ella), fuera hacia un baile que evidenciara un concepto artístico más sólido y apuntara hacia miras más altas. Las dos coreografías de fondo, *Amor Brujo* y *Sombrero*, exhibieron sus mayores debilidades. La primera con un mal trato despiadado de la partitura (esa cantante desafinada, de mala medida y escaso gusto, esos gritos insólitos en la *Danza del Juego*, ese final donde se vocalizan cosas no escritas por Falla). Ambas con bastantes lugares comunes y efectos baratos. Otro reparo: en los dos programas ofrecidos solamente apareció Albeniz una vez (con su *Eritaña* en equivocado enfoque, pues ésta impone con sus ritmos y giros coreografía andaluza y no escuela bolera). No es lógico que un bailarín español de la talla de Antonio omita a los grandes como Granados, Turina, Falla, Esplá, por no citar sino a algunos. Habría mucho más que decir, por ejemplo, desperdiciar a Rosita Segovia, excelente bailarina de clásico español, solamente exhibida como cantante en un par de números. Lo que sí resulta irritante es su deseo de relegar a Rosario, su *partenaire* y en buena parte base inicial de su posición actual, a último plano, a tal punto que no hicieron juntos el *Zorongo* lorquiano y que ésta no salió al final a saludar. A pesar de ello Rosario se impuso en los pocos números que se le permitió hacer, por su zapateado si no tan virtuoso como el de Antonio, tal vez más musical o inten-

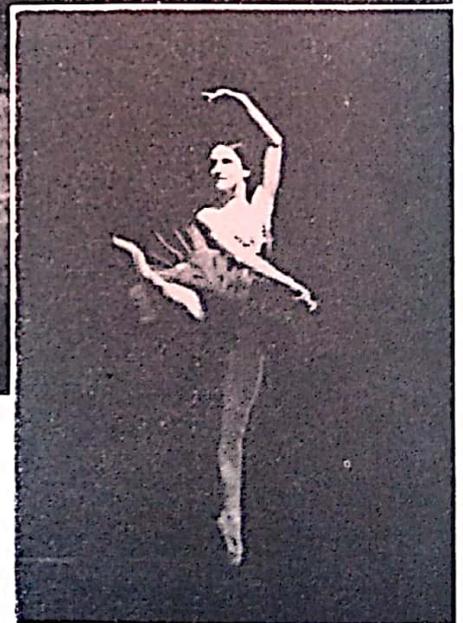
cionado y por los excelentes palillos que ejecutó en primorosos instrumentos de madera de granadillo. Su "duende", ese que nació y que morirá con ella, estuvo presente en todo lo que hizo. Hubiéramos deseado que todo lo que se vio tuviera la calidad del *Paso a cuatro* de Sorozabal, sobre temas clásicos. Pese a no ser original la idea —Lester y Dolin lo hicieron en el clásico— denota la versación de Antonio en la escuela bolera y exhibe los delicados trajes de Kariuska. Además sirvió para lucimiento de Carmen Roche, de impecable batería y virtuosos palillos, en limpias "carretillas". Recordamos como eficaces a Carmen Rojas, en sus fogosas *Alegrias*; a José Antonio, otra promesa, en *Espatadanza*. Volvemos al "divo" Antonio con su *martinete*, que no es baile sino canto clásico andaluz y que el intérprete se ha empeñado en transformar en danza. No negamos su virtuosismo pero lo consideramos espúreo y cansador, a fuerza de reiterativo y largo. *Mot de la fin: Divismo*, concesiones al gran público, vanidad exacerbada, y lo que es más sensible, contando con todos los medios para hacer algo infinitamente superior.

#### *Sight-sound-objets trouvés-found sounds*

La presentación de la compañía de danza moderna de Merce Cunningham se vio afectada por varios factores. El primero, la carencia de la debida publicidad. El segundo, y colateral con el primero, la falta de una conferencia de prensa en la que se expusieran los propósitos y fines que presiden la estética del director creador de todos los ballets. Por último, el difícil arte que practica, cuyo ideario refleja el subtítulo de esta nota (Visión-sonido-objetos encontrados-sonidos hallados), bastante árido y descarnado. Para comenzar, cabe recordar que Merce Cunningham ha afirmado que no es su propósito producir un resultado emocional



PAULO BARTOLUZZI  
FIGURAS DEL CONJUNTO ALEMAN



SILVIA GSELL

específico, que no es su intención expresar nada y que presenta el hecho (*happening*, preguntamos nosotros) ante el espectador mediante visión y sonido, dejándole a él decidir que es lo que se expresa; y que cree que todo lo que compone produce cierta atmósfera. En otro orden de ideas, viaja acompañado de John Cage, uno de los precursores de la música de avanzada, que arma *collages* magnetofónicos, compone y ejecuta música aleatoria. Por su parte, Merce Cunningham y sus bailarines también practican danza aleatoria. Todos estos elementos configuran un arte enigmático y bastante esotérico. Nuestro creador prescinde deliberadamente de la anécdota, despersonaliza a sus bailarines, que bailan impávidos la mayor parte del tiempo como queriendo eliminar la expresión de todo lo que no sea el movimiento. Hay otro aspecto que es necesario destacar y que es el de que las coreografías (sí es que así puede llamárseles) está aparentemente disociadas de la música (sí así también puede llamársele a lo que se escucha). Todo esto motiva un espectáculo que puede ser muy aplaudido por unos y tremendamente abucheadado por otros. En definitiva, lo que vimos nos planteó una serie de dudas, tales como si Merce Cunningham es realmente un coreógrafo. Aparte de ello si su ideario, con mucho de *happening*, es sincero. Al parecer, está convencido firmemente de lo que hace. Luego el asunto de la comprensión de los temas, bastante difíciles de aprehender. Por ejemplo, *Danzas del campo (Field Dances)*, que no tiene nada que ver con el ambiente rural y sí con algo de enajenación mental (según nuestra propia interpretación). En *Winter Branch* captamos algo relacionado con verdugos y ejecuciones (algún toque erótico incluido), construido sobre un fondo sonoro de chirridos verdaderamente crispante, en nuestra opinión, lo más logrado en punto a la mentada atmósfera. *Night Wandering* se acerca más a un *pas de deux* tradicional con algún momento chocante, como el final, que sugiere técnicas kamasútricas. *Scramble* presenta la mayor dosis de coreografía, aunque no de gran mérito. En *How to pass, kick, fall and run* aparece John Cage sentado ante una mesa, a un costado del escenario, haciendo cruentos esfuerzos por abrir una botella de champagne y leyendo algunos chistes no excesivamente graciosos, en inglés y castellano macarrónico. Logrado su propósito y mientras sorbe despaciosamente la bebida y habla, los bailarines ejecutan movimientos que suponemos son improvisados o aleatorios (así lo parecen aunque tal vez no lo sean) y no pasa nada notable. En alguno de los números comentados no solamente la



Antonio: calidad estelar, pero actitud artística discutible

comprensión es difícil, sino también la visión, pues durante tres cuartas partes de la duración del ballet actúan a oscuras con repentinos haces de luces dirigidos contra el público que los iluminan (¡y cuando saludan descubrimos que tienen las mejillas surcadas de inexplicables tiznes!). En general, bocados

que pretenden *épater le bourgeois* en forma no muy original ni muy graciosa. Hay en todo esto un evidente propósito de evadirse de toda lógica y un notorio deseo de resultar deliberadamente chocante. Los fondos sonoros que, en general, juegan como decorado auditivo acusan filiación diversa. El Bo Nilsson

de *Night Wandering* puede tomarse en serio desde un punto de vista musical. El Toshi Ichiyagani de *Scramble* también en cuanto a originalidad en la búsqueda de sonidos y su montaje sonoro. En cambio, el John Cage de *Field Dances* huele mucho a camelo porque su armado como *collage* es primario, poco perfecto técnicamente y de discutible gusto a juzgar por ese pasaje en que una voz dice en inglés más o menos lo siguiente: "Fui feliz con mi marido durante nueve meses hasta que una noche regresó a casa y dijo que había visitado a una prostituta". Sospechamos que John Cage tiene el enorme valor de haber abierto un camino que otros perfeccionaron, pero lo que hace ahora resulta ingenuo y elemental. A la postre, la presentación de Cunningham y Cage nos divirtió bastante (opinamos que ellos también juegan se divierten con el público). ¿Pero qué le depara el futuro a este tipo de arte (aunque tal vez no) en forma de caos organizado? No podemos contestarlo. Eso sí, comprobar que existe y que es un producto muy de nuestros días. También que genera nuestro escepticismo y que nos vuelve pesimistas a pesar de la diversión que provoca. Más allá de todas estas reservas advertimos una cuidada presentación y un cuerpo de baile disciplinado de alto grado de profesionalismo.

#### *El espectáculo de Ana Itelman*

Se denomina *Ciudad nuestra*, Buenos Aires y se subtitula *Teatro-danza*. El poema en el cual se basa es de Fernando Guibert. No abriremos juicio sobre él

por ser ajeno a nuestra competencia, pero para nuestro gusto no es demasiado original ni interesante y contiene bastantes vulgaridades. La parte coreográfica, salvo el cuadro del "Tango" que baila estupendamente Oscar Araiz y que se halla bien compuesta, carece de relevancia. Tal vez el mayor mérito de Ana Itelman, esta vez directora-coreógrafa, sea el de haber armado algo híbrido bastante complicado y con mucha gente en escena, utilizando los estupendos recursos escénicos del San Martín (Sala Coronado). Pero cosa curiosa; ya sea por lo que consideramos debilidad del libreto o por inconsistencia coreográfica, el espectáculo no llega a interesar totalmente, pese a no exceder la hora y media de duración.

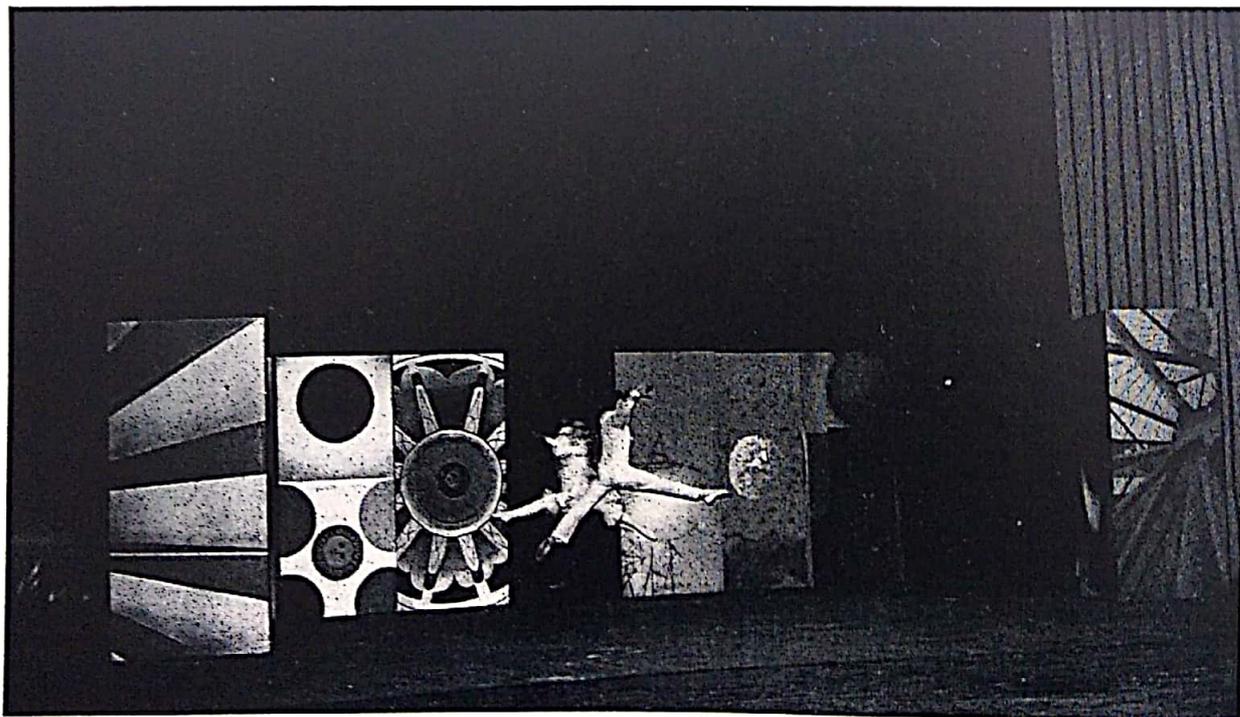
#### *El milagro coreográfico alemán*

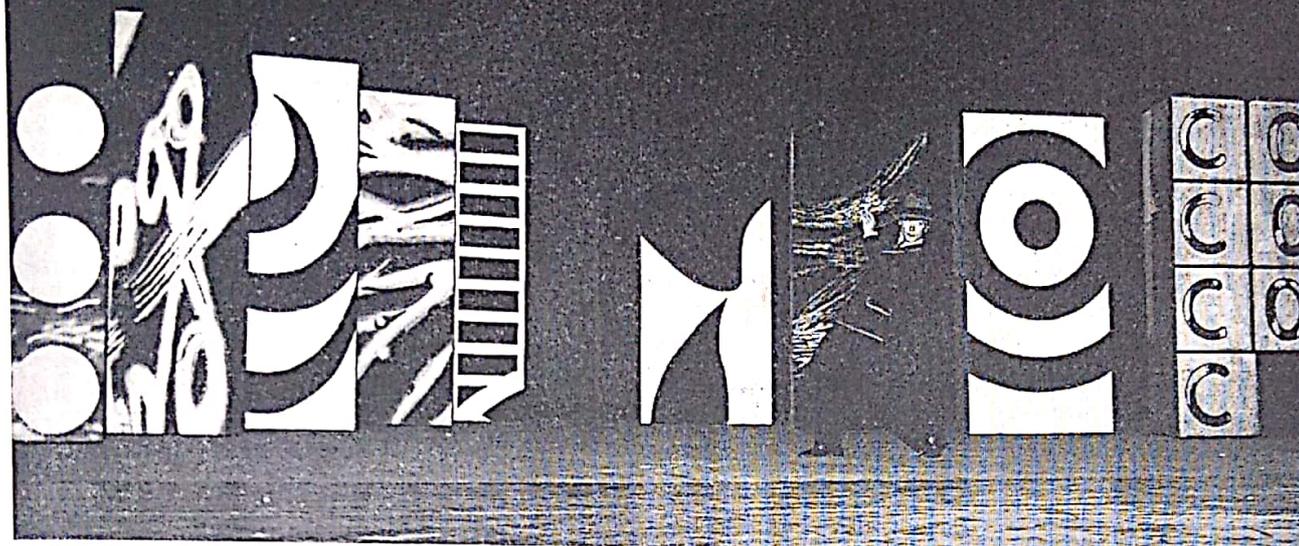
Los últimos conjuntos alemanes que nos visitaron, cultivadores de la danza clásica, exhibieron una serie de carencias para la práctica de tal disciplina, que los descalificaron frente a otros de diversas procedencias. Se apreciaba en ellos falta de estilo, debilidad en la técnica y endeblez conceptual. En efecto, Alemania había estado entregada durante muchos años a la danza expresionista y carecía, por ende, de la base fundamental para descollar en la danza de escuela. Erich Walter, coreógrafo del Ballet de la Opera de Düsseldorf que nos visitó, afirmó en una larga conversación sostenida con quien esto escribe, que creía que los gustos del público se volcaban abiertamente hacia el ballet, en desmedro de la danza expresionista. A través de lo que el cuerpo

de baile visitante exhibió, creemos que las cosas han cambiado fundamentalmente en Alemania.

En primer término, esa falta de estilo a que aludimos, pese a no haber sido totalmente superada, está bastante dominada. Las fisuras técnicas, eso sí lo podemos afirmar rotundamente, han sido completamente superadas, a tal punto que algunos de los solistas que vimos realizaron auténticas proezas. El asunto de los temas es aún susceptible de mejora. Por ejemplo, eso de bailar el *Orfeo* y el *Combattimento* de Monteverdi, con clásico lenguaje coreográfico y algunos toques expresionistas, más de forma que de fondo, es altamente discutible. No queremos incurrir en actitudes pazguatas, ni sumergirnos en discusiones bizantinas, como algunos lo hicieron hace años al afirmar que no debía bailarse música no originalmente concebida para la danza. Hoy ya nadie osaría, con un poco de inteligencia, discutir eso. Como bien lo afirmó el gran José Limón, lo único que hay que tomar en cuenta es si la música es bailable, con prescindencia del género a que pertenece. Pues bien; *Orfeo* y *Combattimento*, salvo aislados movimientos, son difícilmente bailables. Aquí y allá hay que andar rellenando continuamente con pantomima a menudo reiterativa. Además, es música carente del debido contraste que la danza exige. Sensible es que Erich Walter no lo haya entendido así, pues sus concepciones respiraron un aire de honestidad y probidad profesional indiscutible. Es más, en determinado momento

Un momento de CIUDAD NUESTRA, BUENOS AIRES, notable realización de Guillermo de la Torre,

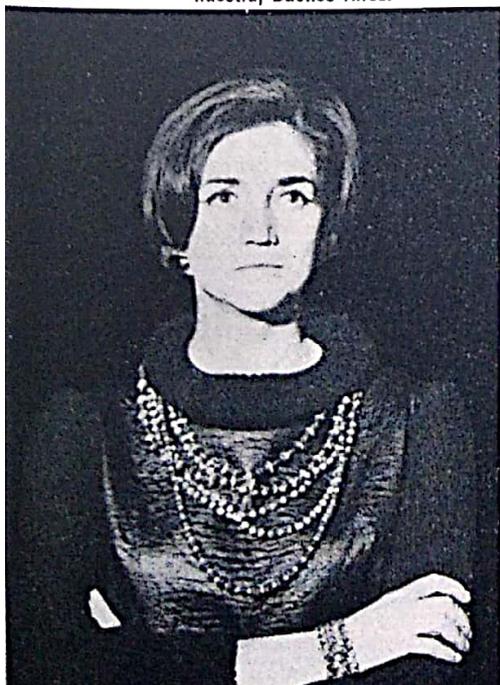




Oscar Araiz en su magnífica, inolvidable versión del tango en el espectáculo de Ana Itelman

alcanzaron gran belleza. Walter cuenta con todo el acopio de conocimientos para realizar airosamente coreografías de fuste. Piénsese en *Cenicienta* de Prokofieff y en *Don Juan* de Gluck, ambas concebidas con recursos de buena ley y amplio conocimiento de la materia. La *Sonata* (La Primavera) de Beethoven, otra obra ajena al baile, probó el aserto de Limón más arriba mencionado, brindándonos una serie

Ana Itelman: directora-coreógrafa de Ciudad nuestra, Buenos Aires.



de estampas de gran frescura, armadas con ortodoxo y pulcro lenguaje. Con relación al cuerpo de baile digamos que es joven, disciplinado, cuenta con buenos físicos y refleja una excelente formación escolástica. Los años, la práctica del repertorio y las influencias que experimente al poner a su frente a buenos maestros le dará lo que le falta actualmente para tener su sello propio. Referirse a las figuras centrales Joan Cadzow y Paolo Bortoluzzi es hablar de excelencias por doquier. La primera, convertida en una auténtica *étoile*, con un baile seguro que infunde seguridad al espectador. Sus mayores virtudes: limpias *pirouettes*, magníficos *fouettés* simples y dobles, altos *arabesques*, buen salto y más que aceptable equilibrio; además interpretaciones de Euridice y *Cenicienta* impregnadas de ternura y poesía. Bortoluzzi, ex-bailarín de Maurice Béjart, ha realizado enormes progresos. Es un virtuoso de extraordinaria limpieza —piénsese en sus *pirouettes en attitude*, en sus *grandes pirouettes* o en sus dobles *tours en l'air* cayendo con la rodilla en tierra— pero a la vez un discreto bailarín-intérprete, poseedor de una armoniosa cabeza que bien podría servir de modelo a un escultor. Hugo Delavalle, bailarín argentino que ha rea-

lizado una gran carrera en Alemania, demostró que tiene sobrados méritos para ello. Fue un inolvidable Leporello en *Don Juan* y puso al servicio de una de las Hermanas Feas de *Cenicienta* sus excelentes dotes de *demi-caractère*, cualidades que el auditorio reconoció de inmediato. Peter Breuer y Alexis Freeman son dos danzarines que también llamaron la atención por su pulcra batería y la pureza de su línea. Recordemos también como figuras promisorias a Tilly Soeffing, Marina Von Othegaven, Inge Koch, Stanislav Buzek y Ronald Ashton, todos ellos de muy buena base técnica. Aludir a los decorados, trajes, *maquillages* —recuérdense los de Caronte y del Comendador— y detalles de las puestas en escena equivaldría a referirse a un incuestionable buen gusto y esmerado cuidado. Respecto del empleo de cintas magnetofónicas en lugar de la orquesta en vivo diremos que constituye una procedimiento censurable, pues pese a la calidad de los registros, óptima por cierto, el espectáculo se enfría. Y no queremos ni pensar en el futuro de nuestros músicos si la costumbre se generalizara. En resumen: asistimos a un testimonio palpable del resurgimiento de la danza clásica alemana.