

mente, cruza a través de la soledad, de los formulismos y de la muerte, y lejos de someterse a su "naturalidad", deja que, desde lo más oscuro de sí mismo, se abra paso otra personalidad agazapada, cuya lucidez se opone al "orden del mundo", entendido el término en su dimensión social y metafísica. En la segunda, a cuenta de un psiquiatra que aspira a ser presidente de un teórico Colegio Médico Internacional, el autor degrada, traduce a pesadilla, muchos elementos sustanciales de la vida contemporánea. La aventura creadora de Vallejo —que guarda muchos puntos de relación con la de Polo Barrera, el ganador del último Tirso, de quien hablábamos la semana anterior— parece, en la lectura, de enorme interés, aunque uno no deje de preguntarse cómo podrá abrirse paso en el mostrenco contexto de la realidad escénica española.

Los premios están ahí. Las obras y los autores. Y las bases. Y el nuevo Ministerio de la Cultura. Y el nuevo director general de Teatro. Y el no saber lo que va a pasar con esas obras... ■ JOSE MONLEON.

1977, sin una política teatral

Antes, la mayor parte de los diarios y revistas —y en la misma historia de TRIUNFO hay muchos ejemplos— solían publicar a fin de año una serie de artículos en los que se intentaba resumir lo sucedido a lo largo de los doce meses. La costumbre tenía sus ventajas, sobre todo cuando el autor del trabajo, en lugar de limitarse a reseñar lo ocurrido, procuraba interpretarlo.

Mil novecientos setenta y siete ha sido, por múltiples causas, un año especialmente rico y contradictorio para intentar esa interpretación. Frente al proceso político general de democratización, la cartelera teatral madrileña ha registrado un claro descenso de nivel. Los autores españoles que, durante tantos años, creyeron que el fin de la dictadura iba a abrirles las puertas de los teatros, se han encontrado con que no era así. Los actores que pudieron, al fin, llevar al convenio colectivo muchas de sus aspiraciones laborales, descubrieron que sus mejoras teóricas quedaban de hecho anuladas por el porcentaje de paro y por la nueva situación de la empresa de compañía, para la que era ruinoso abordar producciones complicadas en las nuevas condiciones. El mismo empresario de compañía se vio, en este aspecto, desagradable-

mente sorprendido, porque tampoco se benefició de la posibilidad de montar obras de interés, antes prohibidas. Al encarecimiento general de los costos de producción y de las nóminas no siguió, por más que subiera el precio de las localidades, el necesario aumento de los ingresos que permitiera montar obras de reparto numeroso. También el que pudiéramos calificar de sector progresista del público hubo de sentirse de algún modo chasqueado, porque a la liberalización de la censura sucedía un teatro generalmente peor —la liberalización era utilizada casi exclusivamente para mostrar desnudos en los escenarios y para repetir, "cargando" la nota, las viejas historias de vodevil— y más caro. La idea, en fin, de que a una situación conflictiva, de transición democrática, correspondía un teatro más vi-

tomar toda clase de iniciativas para adecuar la realidad a la teoría de una sociedad democrática. La "desilusión" que registra la vida teatral madrileña del 77 —salvando las honrosas excepciones de rigor— es, simplemente, el reflejo de esa distorsión entre la teoría y la práctica, un ejemplo más de la imposibilidad de disociar la relación entre los medios y los fines concretos del ámbito general en que esa relación se propone. A una época de pasividad, en la que sólo el Estado decidía lo que cada uno debía recibir, manteniéndonos desligados del "todo" social, sucede esta nueva en la que cada grupo se fija sus objetivos y sus medios, pero sin conseguir todavía superar esa "marginación" que la dictadura alcanzó a imponer sistemáticamente bajo su retórica nacionalista. Ahora, de la soledad se ha consegui-



Asamblea de trabajadores del teatro en Barcelona, durante la huelga de espectáculos tras la detención de Boadella.

vo, eco de esa nueva realidad, caía por los suelos. ¿Por qué? ¿Cómo explicar el hecho de que habiendo una mayor libertad de expresión, existiendo una tensión dinámica entre las distintas fuerzas políticas y un profundo cambio en nuestras costumbres, contando con un potencial literario y teatral largamente reprimido, la escena vuelva la espalda a la nueva imagen del país, o se quede sólo con sus aspectos más primarios y aparatosos?

La pregunta es interesante y grave, porque ni siquiera está claro si es el teatro el que no corresponde a la "imagen política" del país, o si es esta imagen la que es ilusoria. Es decir, si es verdad que se ha producido un cambio sustancial de la autocracia a la democracia, que no se refleja en el teatro, o si este cambio no es aún lo bastante profundo como para dar lugar a su expresión escénica.

Sea cual sea la hipótesis, parece evidente que el poder debe

do pasar a la solidaridad de grupo, de partido o de sector. Falta —si es que, realmente, esto de la democracia no es un nuevo compás de espera en la triste historia de España— el salto decisivo, tras el cual, ligado cada cual a sus intereses, exista la interrelación que haga avanzar el "todo social" de un modo homogéneo.

De alguna manera, algo de eso han querido hacer los partidos parlamentarios, sin renunciar a su personalidad, con el pacto de la Mónica. En el teatro, el año 77, además de la crisis económica, habría llevado a sus espaldas el vacío de una política cultural; de una política que, desde el poder democrático, estudiase las reivindicaciones de los distintos sectores y los satisficiera dentro del "plano general" de la sociedad. Si todo el mundo ha salido perdiendo es porque los viejos mecanismos han sido violentados sin que la política alcanzara a crear otros nuevos.

Cuanto digo de la vida teatral madrileña es evidente que cabría referirlo a todo el Estado. Pero me limito a hablar de Madrid, porque en otros lugares —y pienso, por ejemplo, en Cataluña— los matices son distintos y específicos.

A la luz de estas consideraciones se descubre la importancia del movimiento que ha seguido a la detención del actor y director Albert Boadella. Responde no sólo a un desajuste de nuestra legislación, sino, también, a un vacío en la política cultural, o, más específicamente, en la que concierne al teatro. ■ J. M.

CANCION

La Bullonera: "Investigar la canción popular"

Javier Mestre y Eduardo Paz —La Bullonera— constituyen un caso peculiar de grupo, dentro de la canción popular aragonesa, y, por extensión, en todo el Estado español. Buceando en las raíces folklóricas y tradicionales, su labor creativa ha consistido en enlazar las mismas con la problemática actual y la sensibilidad de su pueblo, hoy y ahora. Sus recitales en directo —habitualmente en los pueblos de la tierra, pero también fuera de ella, ya sea en Madrid, Barcelona, o... Suecia, a donde el dúo ha ido recientemente— logran un nivel de comunicación y de participación con el público que se constituye en uno de los primeros datos a tener en cuenta a la hora de profundizar en su labor. Acusados en ocasiones de excesivo simplismo en sus canciones, ellos han sido protagonistas muy directos de una etapa de la canción popular que hemos vivido recientemente, donde el mitin y la concienciación política se unían al grito colectivo y a la melodía coreada en comunidad. Con dos discos en su haber, de muy semejantes características, La Bullonera han traído en sus voces el recuerdo de un país mucho tiempo postergado: con José Antonio Labordeta, Joaquín Carbonell y algunos pocos más han sido, y seguirán siéndolo por mucho tiempo, la conciencia de un pue-