

vencias, a encarnar el lenguaje de quienes vivían de modo muy distinto? ¿Acaso su intento de recreación del lenguaje popular no debía conducirlo necesariamente a dar la imagen que la clase media tenía o quería tener de las clases más débiles? ¿No es este, precisamente, el gran pecado del populismo?

El tema trasciende el «caso Arniches» para inscribirse dentro de un examen general de casi todo el teatro que en España se ha calificado de popular. Con todo, Arniches es —por la extensión, el éxito y aun la calidad de su obra— el ejemplo más significativo. De ahí el interés de este libro de Manuel Seco (Ediciones Alfaguara), lexicógrafo, autor de varios trabajos importantes y catedrático de lengua y literatura en un Instituto de Madrid.

En «Arniches y el habla de Madrid», tras recoger en un primer capítulo algunos puntos de tipo general, se lanza al examen detallado del léxico de Arniches. Viene después la conclusión del autor en el campo apuntado. Arniches no sería ni el puro notario ni el inventor de un lenguaje popular: «Arniches crea, sin duda, pero dentro de los moldes mismos que usa el pueblo para crear él por sí. Lo cual viene a ser un realismo más "real" que aquel que se limita a repetir fotográficamente los objetos tal como son, ya que los da no sólo como hechos, sino haciéndose, en su pleno vivir».

El apéndice incluye el texto de «Los tiros», uno de los sainetes rápidos de Arniches, una cuidada bibliografía y un índice de palabras.

El conjunto es muy estimable como aportación de un lexicógrafo a ese debate sociocultural que pone hoy en cuestión la idea de que Arniches inventó un lenguaje popular o que —desbordando la imitación fotográfica— llegara a co-crear con el pueblo un lenguaje que saltó de los escenarios a las calles del Rastro. Salvo algunos ejemplos esporádicos de «frases» o palabras concretas, aceptadas por el hipotético espectador popular —¿es que las gentes del Rastro iban entonces al teatro?—, no parece que esta co-creación sea posible más que en el plano estilístico,

como aventura puramente literaria del autor, de la elaboración escénica. La calle, la realidad, es otra cosa. ■
J. MONLEON.

CANCION

María del Mar Bonet: dejémoslos de «amateurismos»

Palma está lejos, dice la canción. Cataluña está lejos (hablo de canción, aunque también podría hablar de otras cosas). Para nosotros, que vivimos en la meseta y tratamos de encender luces con más o menos buena voluntad. Con retraso, porque ellos, catalanes, tuvieron la ventaja de defender su lengua, de estallar un día con su antigua y maltratada lengua, cantando a Brassens, cantando a Brel, recogiendo amorosamente su folklore, su canción popular, mientras aquí oíamos, a escondidas, las viejas canciones de la resistencia, sin que nadie se decidiera a coger una guitarra y cantar, sin que cuando algún voluntarioso desertor de la tuna trataba de hacer cosas nuevas le hiciéramos caso, le ayudáramos, le formáramos ambiente para sembrar las raíces de la nueva canción.

Aquí empezamos ahora (aquí es Madrid, un desordenado centro de gente ambiciosa, una burocrática ciudad mal hecha, negándose a la estética en su propia estructura visual). Allí ya recogen sólidos frutos que acuden al Olympia, que se codean con Pete Seeger en la propia Norteamérica, que han sabido crear un público que llena teatros y compra discos. Raimon, Pi de la Serra, Lluís Llach, el castellanizado Joan Manuel, Nuria Feliú, Guillermina Motta... Ahora, también, María del Mar Bonet. Veintitrés años. De Palma («estoy lejos de los almendros y de aquellas calles que cierran la mu-

ralla... lejos de aquellos tejados donde los gorriones se quieren y cantan»). Nacida a la canción en Barcelona, en medio de Els Setze Jutges. Premio Revelación 1967 con su primer disco. Que llega al Paláu al lado de Rafael Subirachs y Lluís Llach. Que forma parte, más tarde, del Grup de Folk, encargado de rescatar las canciones tradicionales del área catalana. Que pone música a un poema de Lluís Serrahima («Que volen aquesta gent?») sobre un triste e indignante suceso de 1969. Que ha grabado tres «singles» y un LP. Y que no le parece nada fácil luchar contra la música de consumo a pesar de todo.

—Es difícil abrirse camino para los que no cantamos cosas comerciales. Es largo y duro. Hay que luchar contra las casas de discos para no hacer concesiones. A ellas les cuesta mucho introducirnos.

hacer nada en catalán. Por eso, cuando se pudo, la gente desbordó todo el entusiasmo por su lengua que había ido acumulando. Els Setze Jutges desarrollaron una importante labor de revalorización del idioma y la canción. Hemos cantado en pueblos, y eso nos ha dado una gran difusión. Ahora eso se hace notar, y nos van aceptando hasta en el resto de España.

—¿Qué os falta, entonces, para que haya una promoción total y os hagáis con el gusto del público?

—Falta profesionalidad. Hay mucho «amateurismo». Nos faltan representantes y casas de discos con mayor profesionalidad. Y de todas maneras, nos falta el apoyo fundamental de los medios de difusión.

—¿Y cómo podríamos lograr eso?

—Habría que reorganizar todo el tinglado comercial de la canción de consumo, reor-

na, Madres del Cordero...) incluye a José Menese.

—El flamenco me parece algo extraordinario. Y hay cantantes extraordinarios de flamenco. También en Castilla hay hermosos cantos populares y buenos cantantes del pueblo, de esos que nunca se dedicarán a cantar como profesión ni serán conocidos, por supuesto.

—¿Qué se le podría exigir a un cantante en España en estos momentos?

—Ante todo, que sea honrado consigo mismo y con lo que hace. También un rigor en la canción y en la música. Hasta ahora ha habido muchos «amateurs» que cantaban de todo. Hubo un momento en que salían cantantes de todas partes, cantando cualquier cosa.

—¿Les exigirían también un compromiso ideológico?

—Cada uno tiene ya un compromiso ideológico. No creo en los que lo niegan. Siempre se tiene. Lo que pasa es que unos lo tienen de un color y otros de otro. Tampoco creo en aquellos que hacen canciones exclusivamente de compromiso, desdeñando la estética. Me hartan los que se llaman cantantes «comprometidos».

—¿Qué opinas de los que traicionan a la «causa» y se rinden a la comercialidad?

—Que no han traicionado nada si ellos no lo creen así. Cada uno tiene su criterio, su forma de vivir y sus ambiciones. La posición personal de cada uno es eso, personal, y en eso no me meto. En estos casos actúo como público, y sólo me interesa juzgar su trabajo. Si lo que hacen es bueno, tiene calidad, me gusta, acepto esa obra, sin entrar a juzgar la postura personal de quien lo hace. En realidad, la obra es un espejo fiel de la verdadera postura personal.

Palma está lejos, dice la canción. Cataluña está lejos (hablo de canción y también de otras cosas). De allí vino María del Mar Bonet —cómo le brillan los ojos cuando canta!— a esta meseta seca y sedienta de tantas cosas, para traernos ese aire popular mallorquín («Trato de que evolucione esa música folklórica; intento que tenga raíces populares, pero, al mismo tiempo, trato de que sea más actual,



Nuestra canción, entre popular e intelectual, es difícil de promocionar, porque los medios de difusión están dedicados a la música comercial.

Una auténtica obsesión le envuelve al hablar de los tinglados comerciales.

—Lo que me gusta es cantar en público y grabar discos de los que me sienta satisfecha. Pero todo el ambiente comercial que lo envuelve me resulta muy difícil. Me cansa.

—Pero, al fin y al cabo, en Cataluña parece que os habéis abierto camino.

—En Cataluña ha habido muchos alicientes para que fuera cuajando este movimiento. Tú sabes que hubo una época en que no se podía

ganizar los medios de difusión... Bueno, habría que reorganizar muchas cosas más: que hubiera más escuelas, mayor preparación cultural...

María del Mar Bonet no es la primera vez que viene a Madrid, aunque sí sea la primera vez que actúa en un local comercial (¡qué le vamos a hacer!). María del Mar Bonet, no sé si por solidaridad profesional o por diplomacia catalana, me habla con gran optimismo de la canción que se hace en castellano.

—Yo creo que hay gente de calidad, aunque no sean conocidos. Sí, aquí también hay cantantes extraordinarios.

Entre la gente que me nombra (Paco Ibáñez, Elisa Ser-

más cerca de la sensibilidad y la vida de las gentes de hoy», que en realidad es la misma voz desgarrada y nostálgica, el mismo grito de esperanza, de todos los países mediterráneos, de Grecia a las Baleares, de Sicilia a Palestina, de España a Turquía. ■ JOSE A. GACIÑO.

MÚSICA

Bela Bartok: una vida en seis cuartetos

Toda la producción musical de Bela Bartok podría ser sintetizada y resumida evolutivamente en sus seis «Cuartetos» para cuerda. Esta síntesis es doblemente valiosa si se tiene en cuenta que Bartok fue un compositor prolífico y sometido a constantes transformaciones. El primer «Cuarteto», compuesto en 1907, es representativo de una etapa germinal marcada por inequívocas influencias románticas y folklóricas. El segundo, escrito en 1918, es contemporáneo riguroso de la pantomima «El mandarín maravilloso», pieza que denota una clara evolución en la obra de Bartok: se trata, sin duda, de una inteligente conjunción entre la música «cultiva» y la procedente de una tradición popular. Cuatro años más tarde, el contacto con los compositores de la Escuela de Viena —y muy particularmente con Schönberg— acentúa el afán innovador de Bartok; ello repercutirá en la tensión estructural de su música: los «Cuartetos» tercero y cuarto (1927-1928) son ejemplos de un arriesgado equilibrio entre diatónica y cromatismo. Al llegar la década de los treinta, Bartok alcanza quizá el punto más alto de madurez creadora; a esa etapa pertenecen, además del quinto «Cuarteto» (1935), la «Música para cuerdas, percusión y celesta» (1936), la «Sonata» para dos

pianos y percusión (1937) y la recopilación del «Mikrokosmos» (1926-1937).

El nazismo impera en el mundo germánico, y Goebbels pretende incluir a Bartok en los desafortunados programas culturales contra el «arte judío y degenerado» y el «bolchevismo cultural»; Bela Bartok toma abiertamente postura contra el nazismo. Cuando el Gobierno húngaro del almirante Horthy pacta con Hitler, Bela Bartok escoge el camino del exilio y se traslada a los Estados Unidos. En el nuevo continente comienza el ocaso humano y creador de Bartok; de entre las numerosas obras del período «americano» —el «Concierto número 2 para violín», el «Concierto para orquesta», el «Divertimento» para cuerdas...—, solamente el sexto «Cuarteto» para cuerda (1940) posee un extraordinario valor musical. Los últimos años en la vida de Bartok son dramáticos y sombríos, marcados por el doble signo de la enfermedad y la pobreza. El 26 de septiembre de 1945, Bela Bartok muere en Nueva York; su miseria había llegado a tal extremo que la League of Composers tuvo que costear los gastos del sepelio.

Es arriesgado profetizar el futuro remoto de la obra de Bartok. En todo caso, si algo queda de ella dentro de mil años, ese algo serán los seis «Cuartetos». Bela Bartok —ha dicho Pierre Boulez— no pudo jamás superar las contradicciones de la vieja Europa; pero indiscutiblemente fue su último representante dotado de espontaneidad: «Generoso hasta el punto de ser pródigo, astuto hasta el extremo de ser ingenuo, patético y desvalido...». ■ S. R. SANTERBAS.

TEATRO

Los difíciles premios

Como otros años, acabo de ser invitado para dar mi voto

en los premios teatrales que concede la crítica madrileña. He recibido la cartulina y he leído los distintos y tradicionales apartados: mejor actor, mejor actriz, mejor autor, mejor director, etcétera. Con la mejor voluntad he comenzado a rellenar las casillas. Era tan difícil y tan peligrosamente convencional como siempre andar comparando textos y trabajos cuya heterogeneidad es manifiesta. Inútil poner ejemplos. Dejo al lector el ejercicio de afrontar los dos textos, las dos interpretaciones, las dos direcciones, que más le hayan interesado a lo largo del 70, y la subsiguiente necesidad de declarar «lo mejor». Ocurrió, sin embargo, algo todavía más grave. Y es que ni entre los «ganadores» ni entre los «finalistas» de mi debate aparecían dos espectáculos capitales en el último año teatral: «Castañuela 70» y «El joc». ¿Dónde, en efecto, encajarlos? No tenían ni el «mejor» autor, ni el «mejor» director, ni el «mejor» actor, ni la «mejor» escenografía... Vivían en otra jerarquía de valores, quizá se movían, sin renuncia alguna al carácter creativo del hecho escénico, en los de la capacidad de revelación, en su capacidad de integración dentro de nuestra realidad, en su bien probada comunicabilidad con amplios sectores de nuestra sociedad. No sólo se resistían al tradicional mecanismo de los premios por tener un creador colectivo, por poseer una poética que impedía la localización de «el mejor», sino que los resultados se ponían fuera de esas generalizaciones que sirven para comparar unos espectáculos con otros, unos trabajos con otros. Ni «Castañuela 70» ni «El joc» poseían el carácter «cerrado», la condición de «obra terminada» que facilita, si es que puede hablarse así, la elección de «lo mejor». Eran obras o espectáculos en cuya misma concepción —en su fondo y en su forma, tomadas como dos expresiones de una misma cosa— estaba el carácter de «apertura», de incitación al espectador, en grados cualitativamente distintos a los habituales. «Castañuela 70» y «El joc» vivían más de su poder de sugerencia que de sí mismos. La obsesión didáctica y el carácter exhibitorio, que

subyacen, más o menos explícitamente, en la imagen general del teatro de nuestros días, era sustituida por una incitación que ponía a prueba la capacidad creadora del espectador. Quien se quedase sólo con las pequeñas e inmediatas resonancias de ambos espectáculos, ciertamente tenía razones para tratar con displicencia a «Castañuela 70» y no ver en «El joc» mucho más que una perfección expresiva y una temática ligeramente crítica. Eran, en definitiva, dos espectáculos divertidos, que, desde la sensibilidad y los esquemas del doctrinarismo, hasta podían ser calificados de inocentes. Sin embargo, la realidad es que muchos espectadores sobrepasaron con creces esas resonancias inmediatas e hicieron de la implicidad de los espectáculos una carga mucho más rica que las habituales explicitudes.

¿Cómo «comparar» espectáculos que confían al espectador una parte esencial de su poética? Hoy por hoy, para la mayoría, «lo mejor» sigue siendo aquello que es ostensible, acabadamente «mejor». Lo «otro» queda en boceto, en intención, en algo que «no está» en el espectáculo. ¿No presupone todo ello la imagen de un espectador pasivo, correlativa a su vez de la de un hombre socialmente inmóvil, consumidor y cerrado?

Esto de los premios se ha puesto, por fortuna, verdaderamente difícil. Aunque en algunos casos deban aprovecharse para llamar la atención sobre lo que permanece ignorado. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Un cráneo más bien vacío

Situado dentro de la «generación intermedia» del cine húngaro, no tanto por su edad como por las características de su obra y la fecha de iniciación de la misma, György Révész (Budapest, 1927) puede ejemplificar el tipo de cineasta artesano a nivel de producción de un país socialista. Que sea la continuidad el rasgo más «personal» que hallamos en la filmografía del autor de «Viaje alrededor de mi cráneo» expresa suficientemente la carencia de una problemática propia, de un mundo personal que Révész ha sido incapaz de ofrecer a lo largo de sus quince películas. Cifra esta casi insólita para un cine nacionalizado como el magiar, cuya media anual oscila sobre los veinte films. De hecho, entre 1954 —fecha de su «opera prima», «Dos por dos son a veces cinco»— y 1970 sólo tres años no han contado con una película firmada por G. R. (1955, 1960 y 1968) y 1962 ofreció muestra doble: «La tierra de los ángeles» y «Santos de hielo», aunque es justo proclamar que la primera se destaca como la mejor de las obras de Révész.

