

¡GRAN EXITO!

un film de
GILLO PONTECORVO

LA BATALLA DE ARGEL

(La Battaglia di Algeri)

J. Martin
S. Yaref
B. Hugging

Producción: Antonio MUSU



**LA BATALLA
DE ARGEL,**
posiblemente
la epopeya
revolucionaria
mas emocionante
desde el "Potenkim"
y "La Madre"

Pauline Kael ("New Yorker")

**Leon de Oro de
Festival de Venecia**

Versión
original
con subtítulos
en español



sulta el destino de las sucesivas revoluciones "pop", lanzadoras de filosofías omnicomprendivas y totalizadoras que al cabo de no más de un lustro acaban convirtiéndose en argumentos de venta para los agentes de publicidad —a quienes, encima, les gusta el rock—.

¿De qué va el rock, pues? De muy poquito. De lo que le corresponde por su calidad —no perdida pese a sintetizadores y melotrones— de música ligera. Lo restante no importa, y quizá por eso mismo pertenece al campo de la sociología, contumaz analizadora de gangas.

De ahí, no de la naturaleza o de la calidad de lo que defiende, la validez de la postura de Manrique. Hay que cazar al rock en su momento, no importa cómo sea o cómo se haga. El rock antes que nada es un escándalo, un estallido de lo intolerable ante los ojos todavía incomprensiblemente atónitos de los bienpensantes. Y en ese estallido está lo más granado de su mínima eficacia.

¿Una ilusión de libertad, entonces? Tal vez. O acaso sea que la libertad es únicamente un momento, un instante de catarsis que hoy sólo nos es accesible a través de la contemplación de desvergonzadas y arrogantes exhibiciones de la mayor constante de nuestro tiempo, la basura. Basura que hoy se llama punk —¿se pronuncia "pank"?— y que vaya usted a saber cómo se llamará mañana, cuando el punk nos esté vendiendo refrescos.

Pues nada, de eso va el libro. De la forma más actual de la basura. Y el Manrique va de defensor acérrimo de ella. Hace bien. Como Cocteau, elige el fuego. ■ **JOSE RAMON RUBIO.**

sas. Pero, aparte de que el retraso en abordar su restauración —contando con que es el "primer" coliseo nacional— es ya todo un signo del trato dispensado por la Administración, en su sentido más amplio, al teatro en general, creo que bien pudieron arbitrase los medios necesarios para que las obras premiadas salieran a escena a su debido tiempo, ya fuera en el María Guerrero, ya fuera en cualquier otro teatro madrileño.

A estas alturas tenemos —aparte del Premio del 72, "Sólos en esta tierra", de Manuel Alonso Alcalde, que no se estrenó entonces por propia decisión del autor— hasta tres obras "atascadas", de incierto destino, elegidas en su día por un Jurado del que formaban parte representantes de la Administración, concretamente del municipio y del entonces Ministerio de Información y Turismo, y presentadas con el sometimiento de los autores a unas bases que contenían la promesa del estreno. Bases que, naturalmente, obligaban también a los autores de la convocatoria, en los mismos términos en que pudiera hacerlo el más riguroso contrato. Para todo dramaturgo es siempre duro someter sus obras a un Jurado; el hecho se vuelve cruel si, después de hacerlo y de obtener el Premio, no se cumple aquello que justificó esa decisión: ser estrenado de acuerdo con las bases. ¿Y qué pensar si, además, la Administración está implicada en la convocatoria?

No se han estrenado "Desde San Pascual a San Gil", de Domingo Miras (publicada en un número de "Tiempo de Historia"); "El engaño", de José Martín Recuerda, y "El desguace", de Alfonso Vallejo. Si se tratara de otro tipo de obras y de autores, la alegación del incendio del Español sería quizá más tolerable. Así no lo es, porque se trata de tres escritores de una innegable calidad, a los que sería necesario estimular en lugar de desanimar, aparte, claro, del valor, si es que aquí estamos dispuestos a darle al teatro valor alguno, que culturalmente supondría la presencia de sus obras.

El caso de Domingo Miras es quizá el más irritante. Autor de varias obras de indudable interés, de las que sólo una, que yo sepa, se ha visto en Madrid, y en la sala Cadarso, hecha por el Teatro Universitario de Murcia —cuyo director, César Oliva, montó también y presentó en varias ciudades, creo que insatisfactoriamente, otro texto de Miras, "La Saturna"—, es evidente que la conquista del Lope de Vega tenía que haber sido el paso decisivo para su incorporación al "censo público" de dramaturgos españoles. El retraso del es-

treno es, sin duda, una injusticia con Domingo Miras y con el teatro español, que, además —como prueba el caso de Jesús Campos, que no ha conseguido montar ninguna de sus obras tras el estreno de su Lope de Vega—, redundante en descrédito, por no decir en la muerte, del Premio, dándole un aire de "obligación administrativa", de "fastidioso compromiso", que en absoluto merecen los tres autores pendientes.

En el caso de Martín Recuerda, el éxito de "Las arrecogias del Beaterio de Santa María Egipcíaca" le pone, en cierto modo, a cubierto del que, en otro caso, hubiera sido grave e inmerecido retraso en su vuelta a la escena española.

En cuanto a Alfonso Vallejo, es autor del que se habla desde hace algún tiempo entre quienes han tenido acceso a sus originales mecanografiados. Su producción es amplia y no se trata en absoluto de ningún principiante, aunque sea un desconocido en nuestras carteleras. Con Vallejo, por lo demás, quizá comienza a cumplirse el vergonzoso hecho que ya han vivido otros autores españoles contemporáneos: que sus obras son más conocidas por ciertos estudiosos extranjeros que por los nuestros.

Conozco otra obra de él, "El cero transparente", que aun siendo temáticamente muy distinta, posee profundas analogías de estilo y de visión del mundo con "El desguace", que es el drama premiado. Son ambas dos piezas situadas en el área de las alucinaciones significativas, de la representación quintaesenciada de la crueldad y de la locura reconocibles. En la primera, el hombre, dolorosa-

TEATRO

El Lope de Vega: tres obras pendientes de estreno

Si el Premio Lope de Vega gozara de mediana salud, lo lógico sería comentar las obras a medida que se estrenan. Pero la verdad es que el destino de los últimos Lope de Vega está siendo casi tan cruel como el que debieron soportar los héroes de la tragedia griega. El incendio del Español es una de las cau-



José Martín Recuerda.

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-

do. 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.



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

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 Moncloa. 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.

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-