

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 interpretar-

lo. 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

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.

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-

blo marginado hecho canto recio y a menudo sin florituras. Un canto donde la adulterada jota ha tomado otro sentido, sin tener por ello que renunciar a su esencia.

TRIUNFO.—¿Cuál ha sido la trayectoria que ha seguido La Bullonera desde sus comienzos?

LA BULLONERA.—En síntesis: el grupo nace a finales de mil novecientos setenta y dos con tres elementos, Chuso, Javier y Eduardo. Surge de una forma absolutamente "amateur", trabajando los fines de semana, en Colegios Mayores, algún pueblo, etc. Entonces se realiza el primer encuentro de la canción popular aragonesa patrocinado por una entidad reaccionaria de Zaragoza, que se llama El Cachirulo, en el teatro Principal. Era el año setenta y tres. Poco después se nos plantea el dilema de la profesionalización, es decir, la dedicación exclusiva o no a este asunto. En un principio el grupo fue totalmente abierto, hubo momentos en que incluso llegaron a participar siete miembros. Pero finalmente quedamos nada más que Javier y Eduardo.

T.—Esos son los datos, pero ¿de dónde surge la idea de La Bullonera, de qué planteamientos nace, frente al fenómeno de la canción en general y el de Aragón y su cultura en particular?

L. B.—En Zaragoza existió un ente cultural que ha sido la madre de muchos de nosotros, pionero no sólo a nivel regional, sino a nivel estatal, tanto en teatro como en canción, que fue el Teatro de Cámara de Zaragoza, que dirigía Juan Antonio Hormigón. Aquello fue un embrión de cantautores y también de organización de recitales. Xabier Ribalta, Paco Ibáñez, Raimon y otra mucha gente que pululaba de un lado para otro pasó por allí en aquellos tiempos "gloriosos". Eduardo ha vivido siempre en la provincia de Teruel y ha estado cantando jotas en las fiestas populares, borracho o no. Su contacto con el folklore fue muy íntimo y desde muy temprana edad. En sus primeros tiempos cantaba cosas de Joaquín Díaz y de Bob Dylan. En cuanto a Javier, presentó algunas canciones compuestas por él a los festivales universitarios celebrados en el Instituto de Cultura Hispánica de Zaragoza y en el primer año consiguió ganarlo. Estaban, pues, sentadas las bases de una vinculación determinada con la música popular, aunque fuese a un nivel esporádico, o casi voluntarista: ganas de decir cosas y de moverte de alguna forma. Ya como grupo,

La Bullonera se planteó que no debía marcarse un sólo tipo de trabajo basado únicamente en la actualización de temas folklóricos. Más bien pensábamos que nuestra labor debería ir por tres tipos concretos de búsqueda: la exclusivamente tradicional tomando músicas populares y narrando con ellas textos de ahora; el trabajo de composición, sin intencionalidad a priori de buscar un engarce con las bases melódicas de nuestro folklore, y en tercer lugar, ese trabajo experimental de crear unas melodías partiendo de unos presupuestos rítmicos que de alguna manera entendíamos que vienen dados por el folklore de Aragón. Son un poco las tres variantes de un trabajo único, que incluso se sigue manteniendo hoy.



La Bullonera.

T.—¿Cuál es vuestra conexión con José Antonio Labordeta y en general con todo el movimiento de canción popular aragonesa? ¿qué función creéis que cumple La Bullonera dentro de él?

L. B.—El movimiento de que hablas no existe como tal organización, ya que no hay ninguna entidad que controle, coordine la actividad de cada uno. Ha surgido de una forma espontánea al tener todos nosotros una problemática común y, por tanto, solemos operar conjuntamente en cuestiones que nos plantean respuestas asimismo semejantes. En cuanto a Labordeta, es un patriarca, una especie de entidad cultural allí en Aragón, aparte de tener un estilo determinado y muy peculiar de cantar. Ahora, en cuanto a influencia suya directa con respecto a nosotros, no es muy grande, quizá fueron más evi-

dentos en Joaquín Carbonell, en una primera época. También están en Aragón Tomás Bosque, con un tipo de canción más difícil de definir; Joaquín Mairal y Pilar Navarrete, la mujer de Joaquín, aunque no canta, tan sólo escribe. Luego hay un montón de gente que está intentando abrirse camino.

T.—¿Cómo concebís la creación de nuevas alternativas en el terreno de la canción popular, tema que también entronca con la función que ésta ha de cumplir a nivel sociopolítico?

L. B.—En términos globales, la alternativa que hay que plantearse es una alternativa de poder cultural. De una alternativa, tanto cualitativa como cuantitativamente, sería, coherente y sólida de cara a la canción, no sólo como producto artístico, si-

nocimientos armónicos, a nivel de arreglos, composición, etcétera. Pretendemos que al ir a los pueblos de Aragón o donde sea, nuestro espectáculo suene bien, tenga una calidad no ya media, sino alta. Que no se piense que la canción popular es fruto de la improvisación, del trabajo hecho precipitadamente de **corre-vey-dille**, un sustituto de los mítines políticos y similares. Si la canción popular ha de tener algún futuro, será a costa de superarla, de mejorarla, de hacer un buen trabajo literario y musical y ofrecerlo como un verdadero espectáculo que enriquezca y haga participar a la gente. Ahora, eso sí, poseyendo un punto de vista crítico y unos objetivos finales que sean útiles para la lucha popular. O la canción tiene una perspectiva cultural o tampoco sirve para nada. En este sentido, en una etapa inmediata, las elecciones municipales van a marcar un poco el camino: es fundamental que en todos los pueblos haya locales donde actuar y gente que se preocupe de organizar este tipo de actos, si bien lo ideal sería que los propios Ayuntamientos subvencionasen su realización. ■ **ALVARO FEITO**

CINE

Peor que hace cincuenta años

Escrita por H. G. Wells en 1896, a los treinta años de edad, "La isla del doctor Moreau" ha sido considerada como "la obra más ambiciosa de la etapa fantástica del escritor británico" y donde, "a través de una historia tan desplazada como bella, cargada de mordaz ironía, Wells desveló las preocupaciones materialistas de su primer período literario". Unas preocupaciones que el sociólogo inglés W. H. G. Armytage concretaría en su libro "Visión histórica del futuro", al señalar cómo Wells "tomó la clásica situación utópica, naufragio frente a una isla, para examinar la bestialidad del hombre". Y como ejemplo de esta idea, el ensayista cita uno de los pensamientos finales del narrador de la novela, una vez vuelto a la civilización: "No podía convencerme de que los hombres y mujeres que encon-