

la simbiosis musulmano-catalana que define lo mallorquín.

La música de María del Mar Bonet tiene, unas veces más, otras menos, elementos de ambas influencias. Ella misma argumenta a favor de ese no olvidar el pasado moro de la isla, como se puede comprobar en la mayoría de sus canciones. Su lengua, sin embargo, es la catalana, dialectalmente mallorquina (con interferencias barcelonesas dada su prolongada residencia en la capital catalana). En este último disco se incluyen temas prácticamente mallorquines "puros", como "El comte i la pastora", romance versión popular de un poema de Tomás Aguiló (1818-1884), que habla

los pasacalles vascos. "Blancaflor" es un romance cuya letra está tomada del "Cançoner Popular de Mallorca", recopilado por el franciscano Rafel Ginard (recientemente fallecido) y cuya música está basada en la de otro romance. Las dos "Cançons de Picat" (una en cada cara del disco) son posiblemente lo más representativo de lo popular mallorquín. Son temas a base de acompañamiento de zambomba (que aparece también en el tema "Sa Ximbomba", calificable igualmente de Cançó de picat) en los que el intérprete puede improvisar las letras o acogerse a las múltiples versiones populares existentes. De "El comte i la pastora" ya se ha hablado. "La despedida" es una habanera

molesto / decídmelo y me iré // Mujeres que no tenéis pan / y a los hijos dais higos secos // esto son las papeletas / que os dieron las derechas / cuando fuisteis a votar // cuando fuisteis a votar / mujeres que no tenéis pan // Esta Cançó de picat (canción de "picado", ofendido o mosqueado) es cantada a dos voces por Biel Majoral y María del Mar Bonet, llevando la iniciativa el hombre y repitiendo la mujer, consiguiendo un persistente efecto gracias a la intercalación y repetición cada dos versos.

Antes de finalizar habría que destacar dos aspectos que destacan en este trabajo conjunto. Primero, la interesante labor de equipo llevada a cabo por María del Mar Bonet, como principal intérprete, acompañada de Miguel Alcoy y Toni Artigues (tocando la flauta y el tambor, uno, y la gaita el otro), por Biel Majoral (haciendo las segundas voces, proporcionando sus amplios conocimientos sobre cultura popular mallorquina y tocando la zambomba), y por los ingenieros de sonido que se encargaron—tanto en estudio como en el campo, al aire libre— de registrar fielmente las voces y sonidos originales. Finalmente, tal como la autora agradece en un libreto que acompaña al disco, hay que destacar a dos intérpretes isleños prácticamente desconocidos: Biel des Cantó y Magdalena Serra que han conservado durante años las canciones populares y las han transmitido.

■ PABLO MORATA.



María del Mar Bonet.

de la fuerza feudal de la nobleza incluso en tiempos modernos, junto con romances de letra mallorquina y ritmo catalán continental, como "Blancaflor" que versa sobre el reencuentro entre un caballero medieval y su esposa tras una prolongada estancia del caballero en Francia (la Catalunya Nord vinculada al reino de Mallorca desde 1276 a 1349, y a la Confederació catalano-aragonesa durante más años).

Diez temas están incluidos en total en esta larga duración. "Per tocar caminant" (para tocar andando) es una tocata a base de "xeremia" (gaita), flabiol (flauta) y tambor, que sirve de acompañamiento mientras la gente en fiesta anda, al modo de

amoroso-humorística de aire mallorquín e influencias tal vez catalanas. "Un vespre de ball de màscares" (una noche de baile de máscaras) es una "glosada" alegremente satírica. Por último, "La mort de Na Margalida" (la muerte de Margarita) es un canto existencial y de lamento sobre la muerte de la amada de un enamorado, con ritmo de habanera y texto típicamente mallorquín, que da como resultado uno de los llamados "trobos" (encuentros).

Mención especial por su significado y su interpretación merece el texto de una de las dos "Cançons de picat" que dice: "yo he sido y seré / liberal en todas las cosas // si no os gusto o

mendación en torno a la necesidad de reajustar el Premio a las nuevas circunstancias del país; circunstancias difíciles de definir y valorar, pero que, en todo caso, suponen la crisis de los premios teatrales, tal y como han sido concedidos durante años.

Cierto que no ha faltado un tipo de premios fuertemente mediatizado por sus patrocinadores. Pero la verdad es que han sido los menos. En la inmensa mayoría de los casos, incluso cuando era una entidad oficial la que firmaba la convocatoria, los jurados solieron actuar con la máxima independencia, o, más aún, pensando que era una buena ocasión para premiar textos que tenían cerrados, por su actitud crítica, los caminos del estreno.

Más de una vez se debatió el sentido de los premios, sin que faltaran las voces aconsejando a los autores su inasistencia. Y ello no tanto por la evidente limitación que, bajo no importa qué circunstancias, supone siempre el arbitraje de un Jurado en materias artísticas—máxime en el caso de los premios teatrales, fallados a través de la simple lectura de textos, a menudo conscientemente abiertos a la reimpresión de sus puestas en escena— como por considerarlos inútiles y hasta encubridores de la realidad. La existencia de los premios, el hecho de que en su inmensa mayoría fueran convocados por organismos oficiales y la presentación de obras por los autores más combativos, podría, en su conjunto, crear una falsa imagen del interés de la Administración—en sus diversos estamentos— por el teatro. Mejor, pues, desde esta posición abandonar los premios a quienes participan de la visión optimista que su presencia parece expresar.

Otros, por el contrario, pensaban que los premios, cuando los Jurados eran solventes, debían aprovecharse como una salida, limitada, insatisfactoria, pero quizá útil para escapar, siquiera en términos minoritarios, del anonimato. El hecho de que la censura prohibiera luego el estreno de las obras premiadas evitaba cualquier falsa interpretación de la realidad. Incluso cabría pensar que la mayor parte de los premios no sólo servían para señalar el interés de un autor irrepresentado—que recibía, además, un estímulo económico—, sino también la función de la censura, puesto que cada edición planteaba, tácita pero públicamente, el hecho de no haberse podido cumplir con la base que establecía el estreno del texto premiado el año anterior. Así

TEATRO

El Premio Alcoy y el País Valenciano

El Premio Alcoy, creado y mantenido por una persona privada, resuelto siempre con la máxima independencia—a título indicativo podría señalarse que, pese a ser el estreno de la obra un elemento importante para la proyección del Premio, el Jurado ha seleccionado en varias ocasiones textos que luego han sido prohibidos—, acaba de ser declarado desierto en su sexta edición. La cosa no tendría mayor importancia si el acta del Jurado no contuviese una reco-

lo entendieron muchos de nuestros mejores autores, que concurrieron reiteradamente a los premios, y así lo entendieron una serie de personas que aceptaron pertenecer a cualquier Jurado de garantizada independencia. Y si, en última instancia, algunos premios oficiales —como en el caso del Arniches, convocado por el Ayuntamiento de Alicante— mantuvieron su convocatoria, pese a los reiterados problemas que obstaculizaron el estreno de los textos galardonados, otros, como fue el caso del Premio Teruel, murieron cuando los organizadores comprendieron que podía acarrearles más disgustos que felicitaciones.

La situación va siendo, en efecto, otra. Y esa selección de nombres y títulos, esa llamada de atención sobre textos que luego casi nadie podía leer, ya no basta. Hace falta que la proyección de los premios se remodele, que cada premio considere las circunstancias específicas que lo definen y busque en ellas la respuesta concreta. En el caso del Premio Alcoy, los pasos ya dados tienden a vincularlo, siquiera en un plazo inmediato, al estímulo de los autores del País Valenciano. Algunos pensarán, a buen seguro, que se trata de un retroceso; que un premio que funcionaba a escala nacional acaba de encerrarse en un área cultural más restringida. En términos cuantitativos, la objeción es exacta. Sólo que tales términos son secundarios, referidos a cualquier manifestación artística. Porque la profundidad es un valor mucho más importante que los metros cuadrados de superficie. Lo que se impone ahora, tanto en el teatro como en tantos otros campos de la vida española, es que cada persona, cada país, cada manifestación, encuentren sus raíces. De ahí el valor ejemplar de la decisión que acaba de tomar Rafael Insa, el hombre que ha dado a Alcoy un Premio de Teatro. ■ JOSE MONLEON.

“Pipirijaina”, revista de teatro

Dos números regulares ya de “Pipirijaina”, en busca de la continuidad que le fue negada cuando, hace ya algún tiempo, hizo su primera y esporádica aparición. Dos números —cada uno consta, en realidad, de dos fascículos independientes, uno formado por diversos artículos, documentos, críticas y estadísticas, y el otro dedicado a una obra dramática, precedido de un trabajo sobre el autor— densos, que intentan recoger algunos as-

pectos de la procelosa vida política española de nuestros días en su conexión con el teatro.

Muchas han sido las consideraciones críticas que ha merecido la realidad teatral española de las últimas décadas, tanto si nos atenemos a las propuestas escénicas como a su habitual relación con la sociedad. En términos generales —y uno lo escribe ahora con la tranquilidad que da el haberlo repetido durante veinte años—, el teatro español no sólo ha vivido ligado a las necesidades, los intereses y el control de un reducido sector de nuestra sociedad, sino, por añadidura, de un sector histórico —y, por tanto, culturalmente— estancado, escasamente dispuesto a tolerar cualquier tipo de interrogación crítica y de investigación escénica. Aquí, salvo excepciones, el teatro —es decir, las obras representadas— no sólo ha sido conservador por su ideología, sino por sus formas, su organización y su destino. Con lo que, bien se entiende, hacemos el elogio de cuantos esfuerzos se han planteado contra esa inequívoca línea teatral dominante, fiel trasunto de la que fue impuesta a nuestra vida colectiva.

Crear, como hacen algunos, que ese conservadurismo se dejó, calculadamente, vulnerar por ciertas corrientes estéticas de fuerte prestigio internacional —llámense Living, Grotowsky o Bread and Puppet— es una inge-

nuidad. Ni siquiera la vulneración epidérmica —recordemos la recortada gira del Living, limitada a un solo título y a unas pocas ciudades, entre las que no figuró Madrid, o los intentos fallidos de Grotowsky para traer su “Apocalipsis cum figuris”— era posible. Son corrientes de las que dieron testimonio escrito unos cuantos artículos y reportajes, y que asomaron, reducidas a simple balbuceo, en algunos montajes. Pero la verdad es que el teatro moderno —sus planteamientos estéticos en íntima relación con una serie de procesos generales— no ha podido alzarse en España, por la misma razón que no lo han hecho otras manifestaciones occidentales de la vida social. No tener esto claro sería tanto como decir que nuestra amordazada izquierda incurrió en los errores de las izquierdas de otros países, donde pudieron actuar abiertamente. El teatro y la política son dos pasiones mayoritarias, y su historia no puede ser la del proceso intelectual de unas pocas personas. Aunque, claro está, esas pocas personas tengan, en etapas difíciles, su importancia.

Hoy, cuando apenas se entreabren las puertas de nuestra vida política y la censura empieza a dejar de ser la apisonadora de cualquier inconformismo escénico, el tiempo perdido es un sentimiento y un factor palpable. Si nuestras fuerzas políticas de oposición atraviesan una eta-

pa de difícil inserción activa en la dinámica social cotidiana, ¿cómo creer que el teatro que corresponde a ese pensamiento tenga claro el camino que le lleva a su desarrollo real en el marco de esa dinámica?

Es en ese punto donde surge “Pipirijaina” como una revista claramente comprometida y, por tanto, como parte misma —aunque los escritores, sobre todo en la tarea crítica, siempre parezcan un poco jueces— de ese proceso que aspira a analizar. El peligro, tratándose de una publicación crítica, es, en estos momentos de confusión, inevitable. A todos se nos olvida un poco que somos parte —y, por tanto, materia mentalmente afectada por ese tiempo perdido— de una distorsión histórica que quisieramos examinar como algo que nos envolvió y de la que salimos indemnes. Pero eso, obviamente, es imposible. Y no hay más remedio que asumir la gravitación de un tiempo que fue históricamente el nuestro, que no nos gustó y frente al cual, en la medida que va llegando a su agonia, se impone articular un pensamiento creativo, cada vez más liberado intelectual y humoralmente de las coordenadas impuestas por el franquismo. Ciertamente, los valores sustanciales del sistema prevalecen, pero no los del Régimen —una prueba: el contenido de “Pipirijaina” no hubiera podido publicarse durante muchos años—, con lo cual se abre una realidad distinta, móvil, que exige nuevas y difíciles respuestas, como desarrollo coherente y dialéctico de la que muchas veces sólo pudo o pareció ser expresión antifranquista.

En esta concreta y compleja circunstancia ha aparecido “Pipirijaina”, con el texto de “La sangre y la ceniza”, de Alfonso Sastre (a quien se le tributa una especie de homenaje), en su primer número, y “Laxante para todos”, de Angel García Pintado, en el segundo, autores de muy distinta poética —más cerca de Brecht, Sastre; más cerca de Jarry, García Pintado—, pero ligados por su visión igualmente amarga de la realidad social e histórica española.

En cuanto al título general de los fascículos dedicados a crítica y ensayo, es, en el primer número, “Teatro y ruptura”, y, en el segundo, “Alberti, estrenos republicanos”, con lo que queda bien establecida la línea de una serie de artículos firmados por Vicente Cuesta, Pedro Barea, Manuel Lorenzo, F. R. Madriñas, Javier Maqua, A. Fernández, Carlos Gortari, Asamblea de Actores y Directores de Barcelona, Pedro Altares, Angel

