

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-



"La isla del doctor Moreau", de Don Taylor (1977).

traba no eran también gente bestial, parcialmente humana, animales medio forjados en imágenes externas de almas humanas, y que pronto iban a empezar a volver a su primitivo estado, a mostrar primero una señal bestial y luego otra..."

Sobre "La isla del doctor Moreau" se realizó una primera versión cinematográfica en 1933 —bajo el título "Island of lost souls" ("La isla de las almas perdidas")—, dirigida por Erle C. Kenton e interpretada principalmente por Charles Laughton y Bela Lugosi, en los papeles de Moreau y el "Hombre que dice la ley". Se trata de un verdadero "clásico" del cine fantástico, de una excelente película que ha pasado por derecho propio a las antologías del género. Introduciendo diversas variaciones respecto a la novela de Wells, entre las que destacaba —según recuerda Gérard Lenne— el intento de Moreau por reproducir la especie de animales/hombres por él creada a través de la unión sexual entre el naufrago y la mujer pantera, el film de Kenton coincidía con la obra original tanto en su potencia narrativa como en sus posibilidades parábolicas: la híbrida minisociedad de animales/hombres originada por los experimentos biológicos de Moreau, no sería más que el reflejo de aquellas de nuestras sociedades donde una élite de dirigentes imponen coactiva y representativamente su ley a toda la comunidad. E incluso las prácticas quirúrgicas de Moreau podrían entenderse perfectamente como una premonición de las llevadas a cabo por los cirujanos nazis en los campos de exterminio de la segunda guerra mundial. En este sentido, la figura de Moreau vendría

a ser la de un racista que pone en efecto sus convicciones.

Han pasado cuarenta y cuatro años desde que se filmó "La isla de las almas perdidas", pero la nueva adaptación cinematográfica del relato de H. G. Wells no parece haberlos tenido en cuenta. Porque, excepto en el capítulo del maquillaje y las máscaras de los animales/hombres, absolutamente nada ha sido mejorado respecto a la versión de Kenton en esta "La isla del doctor Moreau", de Don Taylor (1977), que acaba de estrenarse en nuestras pantallas. Todo lo contrario: la novela de Wells ha quedado reducida a una simple película de aventuras, más o menos espectacular, más o menos brillante, donde la originalidad creativa ha dado paso a la vulgaridad y no existe ningún intento de ampliar la historia a significaciones más profundas que las meramente literales. Además, la relación entre el naufrago y Lotta que antes citábamos como deliz hallazgo del film de Kenton, queda ahora tontamente transformada en una "love story" convencional al haber despojado a la muchacha de su condición de mujer pantera para darle el típico papel de "acompañante femenino". Por otra parte, y pese a los loables esfuerzos de Burt Lancaster como doctor Moreau, el trabajo interpretativo de esta "remake" no se aproxima ni de lejos al espléndido que en su día efectuaran Laughton y Lugosi.

De no ser por sus precedentes literarios y cinematográficos, "La isla del doctor Moreau" actual pasaría sin pena ni gloria como una película más, quizá de mayor interés que otras de su estilo por lo que queda de relato de Wells, de las que no solemos ocuparnos en esta sección. Pero dado el bagaje con que contaba Don Taylor —de quien recordamos su reciente folletín "Ecos de un verano"— a la hora de realizarla, he creído de interés subrayar hasta qué punto se ha perdido la oportunidad de igualar, cuando menos, el nivel logrado hace casi cincuenta años por una obra de tan inferiores medios como mayor inteligencia.

■ FERNANDO LARA.

ARTE

Fui a la exposición de José Luis Coomontes, en la galería Kreisler dos, de la calle Hermo-

silla, número 8. Yo ya iba preparado para lo que iba a ver, de manera que no tenía derecho a la sorpresa. De entrada, en el catálogo que previamente había recibido, en la página inicial aparece una foto del escultor desnudo, de espaldas, dándole un semibraso a una moza-modelo, muñeca de escaparate, también desnuda... Yo no podía dejar de recordar otros tiempos de Coomontes, zamorano de Benavente. Lo recordaba, por ejemplo, cuando era uno de los puntales más genuinos del movimiento de arte sacro, cuando ganó una medalla de eso en Salzburgo y cuando concurría a las exposiciones de "Eucaristía y Altar". No puedo dejar de sonreírme aviesamente cuando veo su foto en el catálogo. La verdad es que hay que echarse a temblar de esas conversiones súbitas: al cielo o al infierno, pues al infierno ha sido la de Coomontes. Digo que fui a su exposición. El viejo Marcel Duchamp se quedaría aterrado al ver todos sus "read-made" desbordados. Y digo que yo esperaba más o menos lo que iba a ver, pero de pronto, poniendo en ejercicio mi instinto defensivo, corrí a refugiarme al despacho de Jorge Kreisler, que siempre está tranquilo y sonriente, y que además su verdadero nombre es Pujol, para que uno se sienta más en casa. Es que algunos de los cacharros —¡los llamaré "esculturas"!— de Coomontes se habían puesto en marcha.



Escultura de Coomonte.

José Luis Coomonte

Galería Kreisler 2. Madrid

Rectifico: es Coomonte, sin esa "S" al final que yo le iba escribiendo acaso por influencia del nombre del ciclista. Pues al final de la gran sala donde tiene colocadas Coomonte todas sus nuevas esculturas, hay una sala más pequeña, donde el escultor tiene un elenco de esculturas personales que ya corresponden a su estética de siempre, abstractas pero serenas. Quién le iba a decir, desde el tiempo en que el crítico Louis Vauxelles les llamó "fauves" a los artistas que, en aquel salón de principios de siglo, no eran donatellianos, cuando, al ver una obra levemente tal, se atrevió a decir: "Dios mío, Donatello entre las fieras". Y resulta que todos eran, por lo menos, figurativos, sólo que eran algo "fauves". Ahora, a nosotros nos parece sereno lo que no indica peligro de que salga andando... Pero no: no es a esa escultura "serena" a la que ahora quiero referirme, sino a la otra. Dejo pues a Coomonte acompañado tal vez de Donatello en esa sala y me voy a la otra, donde el escultor está "con las fieras".

"Con las fieras" digo, por llamarle de alguna manera a esas sorpresas que el escultor tiene agazapadas en cada una de sus formas... Hasta hace poco, lo que llamábamos "collage" era una especie de licencia que el artista se permitía, agregando un elemento cualquiera procedente de la vida no-artística, como un poco de sal o un poco de vinagre. La gente de la generación y el talento de Coomonte lo que ha hecho es transformar en sustancia la sal y el vinagre. Todos son cacharros encontrados, asociados, manipulados y transformados en escultura o pintura. En el caso de la exposición de Coomontes, se trata de multitud de cacharros que ya tuvieron otra vida servible y que ahora se prestan a una nueva vida en el arte. En el arte, sí. En la escultura. Por sobre el caos aparente de cada cacharro hay, evidentemente, un orden formal. Incluso mantiene ese orden si alguien próximo se le ocurre utilizar por ejemplo un impertinente enchufe y aquel mecanismo pone en marcha un inútil movimiento. Por si acaso, yo me fui corriendo al despacho de Jordi Pujol. Pero en fin, en la organización formal de todo eso Coomonte pone de manifiesto que evidentemente es un escultor. ■ JOSE M. MORENO GALVAN.