

viar el paternalismo se dice, por ejemplo, que hay que enseñar a las clases populares los elementos de la expresión teatral, para que sean dichas clases las que, sin tutela de ninguna especie, elaboren su propio teatro. Pero, ¿quién sostiene ese teatro que pudiéramos calificar de previo al auténtico «teatro popular»? ¿de dónde sale el dinero mínimo que exige la producción de dicho teatro? Y, al margen de ciertas organizaciones políticas, sean obreras o estudiantiles, capaces de canalizar la proyección de ese teatro, ¿dónde convocar a los millones de latinoamericanos que viven todavía en lucha desordenada e individual por conseguir los medios cotidianos de subsistencia?

Ante todas estas preguntas, la fuerte «politización» del concepto de teatro popular surge de un modo inmediato. En Manizales, grupos procedentes de diversos países expusieron sus experiencias en el campo del «teatro popular»; de estos debates salió un documento, quizá discutible en lo que pudiera tener de pretensión normativa, pero de enorme valor para comprender el estado de la cuestión. Reproduciré un par de párrafos del preámbulo: «El teatro deja de ser un producto estético encerrado en sí mismo y se transforma en una herramienta de trabajo al servicio de las masas populares en la lucha por su liberación total». O «Entendemos que el lenguaje teatral supone una unidad indisoluble entre lo que se dice y como se dice. Para dar contenido revolucionario necesitamos formas nuevas, revolucionarias. Sin embargo, nuestro lenguaje es transitorio. No está terminado. Busca constantemente su propia forma. Está en constante proceso de transformación mediante un contacto dialéctico con la realidad».

El debate se resumía en siete puntos, que se

consideraban el mejor exponente de cuanto se había dicho en este campo; el teatro popular debía tender a:

1. Formar espectadores críticos y participantes.
2. No desechar ninguna posible forma expresiva.
3. Plantear un debate posterior a las representaciones para tomar en cuenta la crítica de los espectadores.
4. Recuperar las formas culturales populares.
5. Crear una cultura nacional en oposición a la dependencia colonialista.
6. Mantener una actitud de constante autocritica, para ajustar el trabajo con la realidad.
7. Crear grupos formados por obreros y campesinos, para que, utilizando sus formas de expresión, den cuenta de sus propios problemas.

Creo que el documento posee una concreción muy interesante y que vale la pena, frente a las interpretaciones divagatorias que suelen hacerse del «teatro popular», conocer lo que piensan sobre él un puñado de grupos latinoamericanos que intentan, día a día, llevarlo a la práctica.

Casi obvio es añadir que se prefería la «creación colectiva», el espectáculo elaborado por todo el grupo, a los eslabones de la creación dramática tradicional, y que los participantes señalaban —contra los esquemas generalizados— la necesidad de «tomar en cuenta la situación política de cada país» y el consiguiente ajuste a su proceso. ■

JOSE MONLEON.

## DISCOS

### Un extraño brebaje

Jimí Hendrix soñaba con formar una gran orquesta que pintara «imágenes de la tierra y del espacio». John Lennon se lamentaba de no haber podido usar los «miles de monjes cantando» que originalmente concibió para «Tomorrow Never Knows». Peter Townshend habla de conciertos con dos mil pianistas. Las fantasías musicales de Roy Wood han sido algo más modestas: durante los últimos días de los Move, Roy no cesaba de hablar sobre una banda que estableciera el violoncelo como instrumento de «rock». A su debido tiempo este proyecto se hizo realidad en la Electric Light Orchestra. Pero antes de

que E.L.O. hiciera una impresión definitiva en la escena musical, las tensiones entre los miembros determinaron que Wood entregara el mando a Jeff Lynne. ¿Cuál iba a ser el próximo paso del inquieto músico de Birmingham? Los Move aún existían como grupo de estudio; el incompleto LP en solitario sugería que tal vez no habrían nuevos conjuntos, y ¿qué fue de aquellos planes de desarrollar las ideas esbozadas por los Beatles en «I Am The Walrus»? Pronto se anunció que Roy volvería a la carga con un grupo llamado Wizzard que iba a tocar «rock and roll with a difference».

«Ball Park Incident» y «See My Baby Jive» —los dos primeros singles de Wizzard— no nos prepararon para lo que viene en el primer LP del grupo (1). Un amigo mío, cuyos gustos se inclinan hacia lo esotérico, me dio el disco diciendo que era «lo más desquiciado y

(1) WIZZARD: «Wizzard Brew» (Harvest J 062-05.276).

raro que he oído». Y es que la nueva banda de Roy Wood es una hidra de infinitas cabezas, un puturri de ideas sugerentes, indisciplina, pedantes, ingeniosas y confusas, cuyo resultado es una fuente continua de sorpresas, aunque no sea siempre muy satisfactorio.

¿Qué es lo que ronda por la cabeza de Roy Wood? Por de pronto, convertirse en el Phil Spector de los años setenta. «You Can Dance The Rock and Roll» y «Buffalo Station-Get On Down To Memphis» abren respectivamente las caras uno y dos del disco con todo el impacto de una estampida de elefantes, una masa sonora densa y brutal formada por capa sobre capa de instrumentos encima de la cual está Roy gritando para hacerse oír. Pero el mago nos reserva algunas sorpresas: «Get on Down To Memphis» desemboca en unos compases de «jazz» a lo Nueva Orleans que inmediatamente dan paso a un trozo en mono que reproduce fielmente el so-

nido de las grabaciones primeras de Elvis Presley en los estudios Sun. «Meet Me At The Jailhouse» es una larga pieza con abundantes solos de todo tipo de saxos saltando desde ambos altavoces. El siguiente tema es una cosa llamada «Jolly Cup of Tea», que suena como la banda de la RAF tocando en Wembley en el descanso de la final. Algo tan genuinamente inglés como sir Winston Churchill e igualmente enojoso. «Gotta Crush About You» continúa usando el argot y la mitología juveniles de los años 50 y es... otra imitación de Elvis. La obsesión de Wood con el «Rey» no es algo reciente (recuerda «Don't Mess Me Up», en el LP que los Move hicieron para Harvest) y le ha valido ser invitado a componer algunas canciones para su próximo disco. Esta es además un magnífico «rock and roll», libre de la nostalgia artificial que empaña «Crocodile Rock» y demás recreaciones de la época. El final es «Wear A Fast Gun», una balada sinfónica con algunos toques de «Penny Lane» en los arreglos y una duración excesiva.

Alguien ha acusado a Roy Wood de intentar reducir su música a los elementos más triviales para poder ser consumida masivamente, tal como hacen Roxy Music o E. L. & P. Aunque ello fuera cierto, no se le puede culpar por intentarlo. Wood ha sobrevivido gracias al proselitismo de unas pocas docenas de críticos y aficionados, sin los cuales estaría recorriendo los cabarets del Norte de Inglaterra o escribiendo canciones para Eurovisión (cosas que se vio obligado a hacer no ha demorado tiempo). Roy aspira a convertirse en la figura popular que debía ser, más que a continuar siendo el ídolo de un puñado de coleccionistas. Su nueva banda posee suficiente potencial para contentar a todos si no se pierde en balbuceos

