

fonso Ortí, alcanzando un grado de esclarecimiento desconocido e insólito aún entre la historiografía última:

La cuestión histórica e ideológica clave, entonces y ahora —dice el profesor Ortí—, para la cultura política de los españoles: es decir, la de "una explicación global de por qué, ya que se ha tomado como modelo de referencia el desarrollo constitucional de Occidente —escribió José María Jover en 1973—, el desarrollo constitucional de España presenta tan radicales anomalías con respecto al modelo adoptado". O como ya se lo planteó la crítica regeneracionista en 1901: "Es decir, que no es verdad que la soberanía reside en la nación; que no es verdad que el régimen político de ésta sea el parlamentario, según llamamos al gobierno del país por el país... —propone Costa como objeto de reflexión nacional—... que tenemos todas las apariencias y ninguna de las realidades de un pueblo constituido según ley y orden jurídico". O la individual y condenatoria exclamación forgiana —¡país!— en que todos caemos, tarde o temprano, aunque haya llovido bastante desde que Manuel Azaña la cuestionara: "Desde entonces (desde el 98) corre por válida la especie de que el ser español es una excusa de impotencia". Mucho antes del 98, Larra, que no quiso excusarse en "Este país", acabó dándose un pistoletazo.

Gracias a la investigación de Alfonso Ortí, el enfrentamiento de estas y otras cuestiones por el 98 sociológico tiene su expresión más significativa en la edición crítica de "Oligarquía y caciquismo" (1), obra reeditada ahora (tomada de las ediciones de primeros de siglo) recogiendo la Memoria de Joaquín Costa que dio origen a un debate "nacional" convocado por el Ateneo de Madrid en 1901; los textos de los informantes, expresivos de un amplio abanico de personalidades y entidades de las clases medias ilustradas (Posada, Unamuno, Ramón y Cajal, Maura, Azcárate, la Pardo Bazán, profesionales liberales, representantes de Cámaras de Comercio e Industria, etc.); el resumen de esta información por el propio Costa y un amplísimo prólogo-estudio de Ortí que rebasa el marco de la información y de la época.

En realidad, la edición que nos ocupa ofrece bastante más, con ser mucho, que la clarificación de la obra de Costa, el regeneracionismo o la frustrada rebelión —verbal— de la airada pe-

(1) Ediciones de la "Revista del Trabajo", 2 vol.



Joaquín Costa.

queña burguesía frente al Gran Padre Burgués, simbolizado en el Estado liberal e intencionalmente proyectada en su evolución hasta hoy por el prologuista. De todas maneras, es a partir de los textos de las clases medias informantes el que la atención se centre fundamentalmente en la evolución de las mismas hasta nuestros días, observadas desde una triple lectura para una aproximación a la comprensión proyectista de su comportamiento político. Triple lectura desde una determinada concepción histórica, rigurosamente omnipresente e implacable, que rebasando la cerrada dimensión de la castiza conciencia nacional, sitúa los problemas en el marco más amplio de la dinámica europea en el último siglo, enriqueciendo así y dinamizando las valoraciones de las cuestiones debatidas. El enfoque dialéctico del historiador sitúa tales cuestiones en un mundo referencial que incluye, por ejemplo, la formación de los estados liberales, los cambios mentales y filosóficos generales, el populismo ruso, el tratamiento individualizado de algunas personalidades clave para el estudio de las estructuras psíquicas de clase, tales como Max Weber y Freud, etcétera. Intento de interpretación totalizadora que desde una amplia y dinámica conciencia histórica aúna a un tiempo la dimensión metodológica del historiador, el instrumental de las ca-

tegorías y la técnica del sociólogo y una original interpretación psicoanalítica aplicada a la Historia. ■ FRANCISCO ALMAZAN.

## CANCION

### Canciones para nunca de ninguna guerra

El pueblo siempre inventa; el que inventa siempre es, desde luego, el pueblo, y los intelectuales —profesionales de la invención— no hacen más que reflejar imperfectamente este juego. En los años cuarenta, después de una guerra que había costado, entre otras cosas, más de un millón de muertos efectivos —esto es, en los campos de batalla— y muchísimos más muertos de hambre y de desesperación, el pueblo español tuvo que inventarse un tipo de canción que le distrajera de su continua pesadilla. De ahí "La vaca lechera", cuando la leche nos la daban en polvo y además de estraperlo. Son canciones para nunca y de ninguna guerra, son himnos para el olvido o la reelaboración de una realidad existente, pero profundamente desagradable.

Olvidemos por un momento la tremenda contrastación que hace Basilio M. Patino entre una realidad patética y una canción igualmente patética, pero con visos de humor o de pasión. Centrémonos solamente en la labor musical del disco "Canciones para después de una guerra", editado hace pocas semanas por CBS. Se recuperan unos años, años que han sido de mi infancia. Se recupera el bolero y el bayón —únicas importaciones de la música extranjera del momento— y se nos ofrece la maravillosa versión adulterada del flamenco que en aquellos momentos se hacía: Imperio Argentina y Concha Piquer, que tienen un gran valor en sí como canzonetistas, pero que realmente son el exponente máximo —por lo menos en lo recogido en este disco— de lo que se puede hacer con un tipo de folklore cuando, desde las alturas, se lo quiere destruir.

Se recoge también —con un enorme gracejo irónico— momentos del triunfalista cine de la Cifesa: las voces que interpretaron "Agustina de Aragón" o

"Locura de amor" nos son rendidas en toda su espectacularidad grotesca.

Este disco, treinta y tantos años después de los sucesos que dieron lugar a las canciones que en él se recogen, puede parecer a algunos gracioso y divertido; no es tal. O si lo es, pero no únicamente: refleja dos cosas: el esfuerzo de un pueblo casi asesinado —a un pueblo nunca se le asesina, pero se le puede llevar a la agonía— para olvidar su nulificación, y el otro esfuerzo de un Gobierno fascista para hacer de la realidad un inmenso decorado de cartón piedra. ■ E. H. I.

### Las "Cançons de Festa" de María del Mar Bonet

María del Mar Bonet ha comenzado, con brío y éxito, su nunca olvidado trabajo sobre la música popular mallorquina, como demuestra su último disco de larga duración aparecido en el mercado discográfico (1). Para ello ha contado con la ayuda de buenos amigos suyos y de la gente que le ha enseñado, a través de los años, lo más puro de los cantares populares mallorquines.

Cançons de Festa (canciones festivas) es seguramente lo mejor de María del Mar Bonet hasta el momento. Y además de ser lo mejor puede llegar a ser lo más importante. Su disco es, por su contenido, por su forma y por su intencionalidad, puro mallorquinismo testimonial y militante. El amor a su tierra y a la cultura popular de su pueblo ayudan a connotar estas canciones festivas mallorquinas interpretadas por ella, pero que son fruto de continuos años de vivencia popular; de un pueblo como el mallorquín que ha padecido yugos opresores forasteros durante siglos y que, al mismo tiempo (esos yugos) le han conferido una personalidad particular irrepetible: una personalidad marcada fundamentalmente por lo arábigo-musulmánico en cuanto a lo esclavista, popular y campesino, y por lo catalán en tanto a lo noble, burgués y urbano. Aunque, con el paso de los años, el factor idiomático catalán se superpuso a muchos elementos culturales musulmanes, hasta que, ya en tiempos recientes, lo "español" ha sumergido

(1) María del Mar Bonet: Cançons de Festa. Barcelona, ARIOLA, 1976, serie Pàuta (en la que están incluidos, entre otros, Manuel Gerena, Aute, Aguaviva, Julia y Rosa León y Canarias).

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-