

la ciudad actual que no sólo ha contemplado la mixtificación del Plá Cerdá, sino toda la bestialidad del salvajismo capitalista de la posguerra civil, dispuesto a venderse el espacio sin otra ley que la del beneficio más descarado y con toda la complicidad de la paz y el orden y los silencios consiguientes. Cerdá concebía sus manzanas abiertas como el refugio íntimo para un hombre moderno dinámico y circulante en el todo orgánico de la ciudad. Cerdá creía en esa intravida vecinal, de los barrios, que estilizaba la participación comunicacional de la vida de los pueblos. Desde ciudades como Barcelona o Madrid, convertidas en parkings sin solución de continuidad, en cámaras de gas colectivas, a las que nos asomamos desde el ventanuco de la colmena, la recuperación de las utopías de aquel progresista burgués predispone las manos a empuñar la piqueta y abrir caminos urbanos al aire y a la razón. ■ M. V. M.



Bob Dylan.

movimientos juveniles y a sus ídolos.

A pesar de las predicciones de Dylan, de Allen Ginsberg y de todos los demás, los tiempos no cambiaron: la oportunidad de los movimientos de protesta americanos y de los floridos mayos europeos se perdió. Y Dylan se perdió también: tuvo un famoso accidente de moto, se retiró al campo y se dedicó a interpretar y componer canciones de rancio sabor rural y ninguna intencionalidad, en compañía de su amigo Johnny Cash, el equivalente en canción de John Wayne. En realidad, Dylan siempre fue ambiguo en sus declaraciones políticas: nunca, frente a los periodistas, se definió en un sentido o en otro.

Pero lo peor no es la ambigüedad de la imagen de Dylan: lo peor es la evolución de su música: desde "Nashville Skyline", el primer álbum que sacó después de su accidente, cada disco suyo es anunciado como "la vuelta de Dylan". Y cada uno de ellos es, o bien una muestra de su falta de inspiración y buen gusto, o un intento desesperado de volver a ser el de antes, por el procedimiento —fácil, pero ingrato— del autoplagio. Ya "The Basement Tapes" (1) fue un torpe intento de recuperar el pasado: era una recolección de grabaciones de los años sesenta, realizadas con su antiguo conjunto The Band, que existía ya como álbum pirata.

Ahora acaba de salir en España —con algunos meses de retraso, como es costumbre— su

último álbum titulado "Desire" (2). Ha sido un LP muy bien promocionado: primero se sacó, en "single", el corte "Hurricane Smith" (3), que es —sin lugar a dudas— lo mejor del álbum, aunque también se trate de un autoplagio: de nuevo Dylan nos vuelve a cantar la historia de un boxeador negro víctima de la sociedad. No dice nada nuevo, ni su música tampoco. Lo demás del disco es reiterativo, ambiguo y confuso; la inclusión de violines y coros no añade nada interesante a unos textos donde la mística —como, por ejemplo, en la canción "Isis" o en "Oh Sister"— es más nebulosa que de costumbre, y el humor —"Black Diamond Bay", con "Hurricane Smith" lo más soportable del álbum— resulta casi insípido.

El álbum está presentado por Allen Ginsberg, otro superviviente de la vieja guardia, que viene a decir —poco más o menos— que Dylan es un santo y un profeta; esto tampoco es nada nuevo: para Ginsberg casi todo el mundo es santo o profeta. ■ EDUARDO HARO IBARS.

(1) CBS-S881 47, 1975. (2) CBS-06003, 1976. (3) CBS-384, 1976.

DISCOS

Los rostros de Dylan

Para muchos de los que estábamos en plena adolescencia a mediados de los sesenta, Bob Dylan fue parte de un gran descubrimiento: la música pop. Junto con los Beatles y los Rolling Stones, suponía la aparición de una nueva forma de canción que acompañaba a todo un estilo de vida. Aquel joven cantante judío, Bob Zimmermann, émulo de Woody Guthrie y admirador de Dylan Thomas, de quien tomó el nombre artístico, se convirtió en portavoz de una generación. Era el momento previo a la Gran Convulsión Hippie que iba a venir después, y todavía no se pensaba seriamente en la asimilación industrial y cultural que iba a devorar a los

TEATRO

"El día que se descubrió el pastel"

Cita Martínez Mediero en su autocrítica a Muñoz Seca y a Jardiel. Con los dos tiene que ver, en efecto, su comedia. Pero, a su vez, hay algo en ella que se distancia: con respecto a Muñoz Seca, la deliberada deshumanización de los personajes, la sustitución de la acción dramática por la realidad inmóvil de un panteón, el salto del diálogo chistoso al diálogo enfermizo y dislocado, de la locura sólo equívoca de los seres cómicos a la locura llana y simple de los locos

peligrosos, cuyas gracias e incoherencias no dan ningunas ganas de reír. Con respecto al teatro de Jardiel —el Jardiel de las "comedias sin corazón"—, de quien en muchos aspectos parece más cerca, la comedia de Mediero se distancia a través de su parábola política subtextual, de su voluntad, en nada jardiellesca, de hablarnos de un conflicto nacional, cuyos polos asumen los viejos fantasmas del panteón y los niños que no se dejan asustar por sus truculencias. La imagen final, con los cañones asomándose por las troneras del "bunker"-panteón, explícita, por si quedara aún la menor duda, el sentido crítico de la comedia.

Estamos, pues, como se ve, ante una comedia estilísticamente desusada. Porque, en definitiva, Martínez Mediero renuncia a las vías habituales del teatro político, que, por lo demás, quiere hacer: ya sea el curso de una determinada acción dramática —la significación política de una historia—, ya sea a la exposición verbal de unas tesis y de unos conflictos. En "El día que se descubrió el pastel" no pasa ni se dice sustancialmente nada; todo es como un juego de charadas, a través del cual, contando con la complicidad del espectador, el autor intenta precisamente dramatizar el vacío y la insensatez de un determinado pensamiento político español. En última instancia, la poética de Martínez Mediero habría consistido en llevar a una situación límite una realidad incongruente, eliminadas las justificaciones, despojados de los personajes de cualquier imagen social amparadora, agitados los argumentos sin pudor, hasta hacer surgir un grupo social del que ni siquiera cabría afirmar que es cruel o reaccionario. Su definición sería más bien el vacío agresivo —alimentado de recuerdos deformados— y una caricaturizada necesidad de "no conocerse", ante el temor de que este conocimiento pudiera revelar la auténtica identidad. La reflexión de Mediero no puede ser, en este sentido, más amarga —ni congruente con su obra anterior— por cuanto nos sitúa ante la alternativa entre el infantilismo senil —y no por ello inofensivo— de los fantasmas y la infancia real de quienes los creen pura entelequia. ▶

**colecciones UNIVERSITARIAS
Planeta**

Juan Villegas
**Estructuras míticas y arquetipos en el
"Canto General" de Neruda.**

Wallace L. Chafe
Significado y estructura de la lengua

Francisco de Quevedo
Poesía metafísica y amorosa
Introducción, edición y notas de José
Manuel Blecua

Leo Pollmann
La épica en las literaturas románicas

Joaquín González Muela
Gramática de la Poesía

Francisco Rodríguez Agrados
Fiesta, Comedia y Tragedia

Kateb Yacine
Nedjma

Manuel Mujica Láinez
Bomarzo

**EDITORIAL
PLANETA, S.A.**
C/. Ponzano, 74
MADRID-3

**Novedades
Caralt**

Tres obras imprescindibles sobre
la Guerra Civil española



Alfambra
La reconquista
de Teruel
R. Casas de la Vega
La vida vivida. 450 pesetas.



**Frente
de Madrid**
José Manuel
Martínez Bande
La vida vivida.
375 pesetas.



El gran engaño
Burnett Bolloten
D.U.C. 125 pesetas.

Luis de Caralt

ARTE • LETRAS

Esto dicho, habría que preguntarse si Martínez Mediero ha conseguido transmitir realmente su propósito e interesar con su comedia. A lo que deberíamos responder que quizá no, porque la representación del vacío se convierte muchas veces en el vacío mismo, en la cháchara pseudocómica que no alcanza a cobrar sobre el escenario la dimensión crítica y patética que persigue el dramaturgo. Los fantasmas, descarnados y paródicos, en lugar de expresar la inconsistencia, se nos acaban volviendo dramáticamente inconscientes, sin que su delirio alcance —por ausencia de una acción teatral y de un diálogo más concretos— la significación que subtextualmente se persigue.

Quizá, a fin de cuentas, "El día que se descubrió el pastel" marque la agonía de un teatro que ha tenido que camuflar sus intenciones, que buscar, en las medias palabras y en los exabruptos criptográficos, una voluntad de testimonio que hoy

"Las hermanas de Búfalo Bill", como se han apresurado a declarar los enterradores de turno, se trate más bien de un error poético, nacido de un temperamento que no quiere someterse a senderos ya trillados y que en esta ocasión no nos ha dado una respuesta artística convincente. La dirección ha sido de Alberto Miralles, atento a subrayar, con la colaboración de varios actores populares, esa dimensión estática, descarnada, atemporal, que constituía el mayor atractivo del experimento. Y ha sido la clave de su no superado riesgo. ■ JOSE MONLEON.

**Francisco Nieva,
en el María
Guerrero**

Lo primero que uno comprende, a los pocos minutos de alzarse el telón, es que Francisco Nieva es un gran hombre de teatro. Autor de una extensa obra, de la que nos hemos ocupado más de una vez en estas páginas, inscrito de lleno en el censo de nuestros mejores autores "marginados", en posesión de una larga experiencia como escenógrafo, el encargo de adaptar "No más mostrador" provocó en él una respuesta de insólita riqueza. La verdad es que lo de menos era "No más mostrador", comedia de Larra, inspirada en otra francesa, donde el enredo se liga a la irónica contemplación de la empobrecida aristocracia por parte del nuevo espíritu burgués. Comedias de ese corte —de Moratín a Bretón, pasando por el incansable Scribe— las hay bastante más ingeniosas y claras. Y es que no es en "No más mostrador", sino en la personalidad de Figaro, donde hemos de buscar las motivaciones de un texto que se ha estrenado con el título de "Sombra y quimera de Larra" y ha relegado a la categoría de subtítulo explicativo lo de "representación alucinada de 'No más mostrador'". ¿Y por qué Larra? ¿Cuáles pueden ser sus puntos de contacto con un hombre como Francisco Nieva?

La obra que se está haciendo en el María Guerrero es, sobre todo, una respuesta a tales preguntas. Porque en el enfrentamiento de Larra con la sociedad y el teatro españoles de su tiem-



Martínez Mediero.

solicita más nítidos compromisos. Mediero quiere extremar la idea de "disparate cómico" y, a la vez, escapar al "disparate por el disparate", con lo que se queda a mitad del camino. Porque ni tiene la libertad "cómica" de Muñoz Seca o Jardiel —por citar sus mismos ejemplos— ni el rigor que su reflexión solicitaba. De ahí que la obra se quede en el aire y desconcierte, aunque, a mi modo de ver, lejos de ser un texto que revele las limitaciones del autor de "El bebé furioso" o