

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. ▶