

sión, pero demuestran una cierta falta de respeto al lector no catalán. Hay, también, bastantes erratas en los textos catalanes, y un cierto desorden en la colocación de las canciones, que no siguen ningún orden cronológico.

Pastanaga Editors se han lanzado a un trabajo digno de encomio: sacar a la luz una serie de textos hasta ahora marginados, correctamente presentados y a un precio bastante asequible. La próxima publicación que anuncian, "Alan Watts + Comix Zen", es una garantía de interés y de la continuidad de la línea que siguen. El movimiento de difusión de la cultura marginal, iniciado por "Star" y "Ajoblanco", empieza a adquirir importancia en España. Ya era hora.

■ EDUARDO HARO IBARS.

Adolfo Sánchez Vázquez, entre la poesía y la filosofía

La obra filosófica de Adolfo Sánchez Vázquez tardó bastante en llegar a España. La razón principal es obvia: Sánchez Vázquez es un exiliado de 1939. Creo que fue José Luis Abellán el primer historiador de las ideas que, en nuestro país, se aproximó a las de uno de nuestros más originales y brillantes filósofos contemporáneos. Abellán reseñó brevemente los primeros trabajos de Sánchez Vázquez en *Filosofía española en América (1936-1966)* y posteriormente, estudió su obra en diversos ensayos. Hoy son muchos los estudiosos de Filosofía, de Literatura o de Arte que conocen, al menos parcialmente, la obra fundamental de Sánchez Vázquez: *Las ideas estéticas de Marx* (1965), *Filosofía de la praxis* (1967), *Ética* (1969), *Estética y marxismo*, o la edición comentada de los primeros escritos de Marx (*Carlos Marx: Cuadernos de París* (1974)). Sin embargo, para todo lector de Sánchez Vázquez resulta una sorpresa conocer que el filósofo es también poeta. Y, además, no un poeta en segundo lugar, sino un auténtico creador de poesía. De hecho, Sánchez Vázquez, malagueño, amigo de poetas, estudioso de literatura en sus años universitarios, escribió poesía antes de llegar a descubrir el mundo de la filosofía. Podríamos verlo como un curio-

so caso de creador que de la poesía pasa a la filosofía —Machado, por boca de Juan de Mairena, nos enseñó que ello puede ser posible y hasta normal—, haciendo una filosofía realmente creadora.

Como poeta, es autor de un solo libro, *El pulso ardiendo*, escrito, según sus palabras, "en Madrid, en vísperas de la tragedia", y publicado en México en 1942. Después de esa fecha escribió y publicó poemas en diversas revistas, principalmente mexicanas. Figuran poemas suyos en algunos libros colectivos; hay varios recogidos en algunas antologías hechas fuera de España, así como en la publicada en Madrid por José Luis Cano, *Antología de poetas andaluces contemporáneos*. Si los poemas recogidos en *El pulso ardiendo* nacen en contacto con la realidad española de preguerra, los escritos en México —que el autor se propone reunir en breve— se centran —como él mismo afirma— en el tema del destierro.

Tanto en *El pulso ardiendo* como en la poesía dispersa, posterior al libro, Sánchez Vázquez revela un perfecto dominio de las formas: muestra una indudable preferencia por el soneto, pero también utiliza con frecuencia el verso libre. El tema casi constante de su poesía es la relación del yo con los otros: muchas veces —como sucede en toda la primera parte de *El pulso ardiendo*— podríamos hablar de una apasionada búsqueda de comunicación con los otros. A veces, el individuo —el yo consciente que es el creador— muestra un vehemente deseo de hacer vivir a esos otros: de transmitirles, con un lenguaje apasionado, lleno de **rumor, sangre, manos** —palabras clave en su poesía—, la **vida consciente**; de despertarlos: "Sordo rumor de mano transparente/que no quiere morir encarcelada/porque sueña ser piedra levantada/contra un río de sangre indiferente", leemos desde el inicio de *El pulso ardiendo*. Otras veces la voz del poeta se hace solidaria con otros seres: con hombres que luchan o que mueren por alguna causa: los mineros de la revolución de Asturias, o los hombres de la guerrilla española de los años cuarenta. En algunas ocasiones, la palabra une las manos del poeta con otras manos acusadoras del crimen: "Os acusan ahora/esos trenes vencidos/por un puente de sangre y escayola/y esas manos tendidas,/y ese árbol caído que busca

inútilmente/la tierna puñalada/y ese oscuro partir a la locura". En perfecto acuerdo con el contenido que el poeta quiere expresar, el tono de esta poesía es siempre apasionado. Apasionado, en los momentos de desesperanza; apasionado, también cuando quiere transmitir su fe, su esperanza, a los otros: "Oigo voces que te golpean ya muerto./duros golpes para alzar tu sangre/ como una bandera helada./para volverla a alzar como una bandera viva".

Habría que decir mucho de este poeta tan desconocido en su tierra, y, lamentablemente, de escasa producción poética. Quiero señalar una nota que creo fundamental. A través de su poesía el creador busca la comunicación con los otros siempre. Pero sabe que la comunicación a través del arte requiere su lenguaje especial que es, precisamente, el que el artista crea. Desde la década del treinta, a través de la poesía, quiere dirigirse a los otros; a todos; a los más. Pero no vacila en emplear un lenguaje sumamente imaginativo, a veces marcadamente surrealista, ni en intentar transmitir sentimientos personalísimos o instituciones sumamente complejas. Desde que inició su vida como poeta, Sánchez Vázquez sospechó algo que más tarde, a través de sus teorías estéticas, quiso esclarecer: las relaciones entre "lo real" y la nueva "realidad creada" que es toda obra de arte. Para el filósofo el lenguaje del arte tiene como base el lenguaje "ordinario" —lenguaje de "significaciones dadas"—, pero lo supera y trasciende. "Lo poético reside justamente en cierto uso nuevo y creador de ese lenguaje (el ordinario). Por ello la poesía es lenguaje ordinario usado o puesto en un estado peculiar que llamamos estético", ha escrito recientemente el teórico Sánchez Vázquez. Pienso que si no fuese él mismo un creador, acaso nunca hubiese llegado a su clara comprensión del fenómeno estético.

■ AURORA DE ALBORNOZ

TEATRO

La Comuna, de Lisboa

En la sala Cadarso, un grupo importante por sus años y por el

rigor de su trabajo. Uno de esos grupos que igual han andado por los festivales de Nancy y de Wrocław, que por tierras latinoamericanas, que por las pequeñas aldeas de su país. Hablo de La Comuna, de Lisboa, citada en TRIUNFO en más de una ocasión y de la que uno quisiera decir en su elogio que ha pasado de los años de Caetano a los años de Soares, cruzando por las esperanzas, errores, ingenuidades y conquistas sociales que definen la historia portuguesa de ese período, sin altibajos ni oportu- nismos.

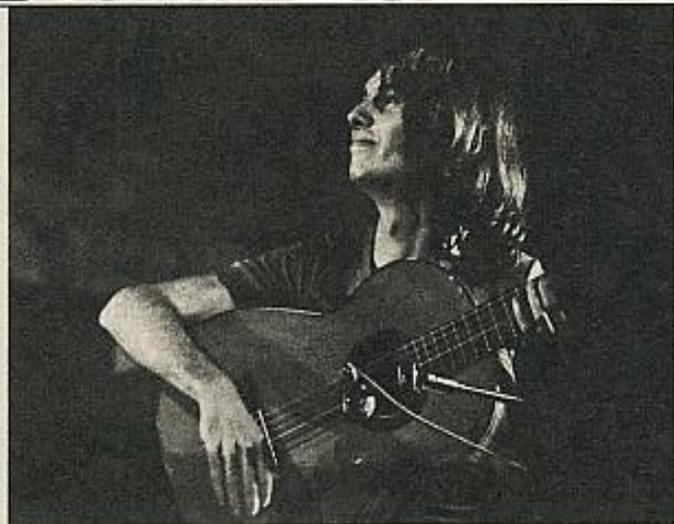
Los de La Comuna han tenido siempre clara una perogrullada fundamental. Ellos hablan elegido el teatro, y cualquier tipo de compromiso comenzaba con la investigación y enriquecimiento de ese lenguaje. Así, mientras tantos grupos, portugueses y no portugueses, se empuñaban en su limitado propósito de denunciar la realidad política de sus países, La Comuna formulaba a través del ceremonial de "La cena" —trabajo que pudimos ver en el Festival Internacional celebrado en el Alfiz— un teatro que conectaba reveladoramente con la dura situación portuguesa de la época a través de una contemplación mucho más generalizada de la condición del hombre en la sociedad moderna.

Tras el 25 de abril, La Comuna ha estado siempre en lo que pudiéramos llamar la cresta de la vida política portuguesa. Beneficiado, como tantos otros grupos del país, de una subvención oficial, quizá comenzó a ponerla en peligro cuando ocupó un local en el que plantear y ampliar sus actividades. Allí ha perdido la subvención y allí continúa llevando adelante un trabajo teatral —en el origen del grupo está el nombre de João Motta, actor portugués seleccionado por Peter Brook para sus primeras experiencias en el centro que dirige en París— que aún el rigor formal con el indeclinable compromiso, el respeto de las minorías con la eficacia ante los públicos populares.

"O Fogo", el espectáculo que acabamos de ver en Madrid, es un buen ejemplo. Celebrado en festivales, aplaudido ahora en Madrid, se ha representado innumerables veces ante públicos obreros y campesinos, en aldeas y sindicatos. Experiencia ésta que descubre hasta qué punto son falsas una serie de consideraciones que en España suelen hacerse sobre el tema.

"O Fogo" está sustancialmente concebida como la estructuración de dos planos. En uno, trabajando con cierto criterio ceremonial, articulado en torno a la imagen del fuego, se concretan varios textos políticos centrados en el tema de la explotación, de la violencia y de la necesidad de que el pueblo siga luchando por su liberación. En el otro, entendido como ruptura estilística del anterior, diversas escenas, de tono desmadrado, tipifican el comportamiento cotidiano de una serie de personajes representativos. Serían algo así como las dos caras de una moneda. A las imágenes de la alienación familiar, del regresivo papel de la Iglesia, de la función social del fútbol, etcétera, formulados en términos paroxísticos, quizá ela-

rren el riesgo de extremar la imagen y entorpecer la identificación perseguida entre personajes y espectadores; quizá, paralelamente, algunos textos políticos tienen un tono demasiado arengatorio y mesiánico. Aun así, la calidad teatral del trabajo beneficia al mismo discurso político, que pierde buena parte de su posible esquematismo gracias al talento escénico de los cinco hombres y la mujer que integran el grupo. Un grupo nacido en circunstancias parecidas a las que fraguaron nuestro teatro independiente y que, lejos de minimizarse al cambiar aquéllas, ha encontrado en la libertad la posibilidad de madurar un trabajo teatral que nunca se limitó a ser "antisalazarista" ■ JOSE MONLEON



Toti Soler.



El grupo lisboeta La Comuna, en la obra "O Fogo".

borados mediante improvisaciones nacidas de una rica capacidad de observación, se conjuga el discurso político general en torno a la necesidad de unos nuevos valores sociales. La intención última estaría clara. Se trataría de que un público de clase media o de extracción popular se reconociera en los personajes, a su vez críticamente distanciados del espectador por el espíritu caricaturesco de su composición. Creada en el público esa conciencia de su enajenación, los discursos serían el contrapunto que indicaría el camino por donde aquella podría ser combatida...

Quizá, como discurso político, "O Fogo" sea un tanto esquemático. Quizá las escenas grotescas, siempre brillantísimas, co-

simple trabajo, sino como modo de vida que engloba todas sus áreas de experiencia: su vida y su trabajo están en estrecha relación, y se reflejan de manera recíproca. Esto es, precisamente, en lo que se distingue el artista del técnico y del artesano: su trabajo es expresión de una realidad total.

Toti Soler ha hecho de su vida una continua experimentación, casi una investigación llevada a cabo con honestidad rigurosa. Parece haber cultivado, con mayor o menor suerte, todos los estilos que le ofrecía la música popular, desde el "rock" más primitivo e ingenuo a un "jazz" de cierta calidad. Y, ahora, el flamenco. Esta búsqueda parece dictada no por un deseo de buscar raíces y puntos de apoyo para el desarrollo de su trabajo; es más bien un intento de acoplar un modo interior rico y variado a una expresión justa. En España, este trabajo es doblemente difícil: mal conocidas, o simplemente soterradas nuestras señas de identidad por una desvirtuación del folklore, y no muy bien asimiladas las influencias de la música popular anglosajona, el creador se encuentra con un lenguaje imperfecto, que tiene que afinar y casi que inventarse él mismo. Esta doble tarea, tiene, sin embargo, una feliz consecuencia: el artista se temple, trabaja y puede llegar a resultados insospechables, a una verdadera creación, en el sentido más amplio del término.

El flamenco es un tipo de expresión musical que —a pesar de los esfuerzos que se han hecho en ese sentido— no se ha desbaratado; quizá porque es expresión cultural de todo un pueblo, el andaluz, y tal vez también porque los guitarristas y cantao-

res se mueven en un mundo bastante "underground", sin llegar a ser del todo asimilados por el sistema destructor de valores auténticos que es el mundo de la industria. Toti Soler ha vivido esta cultura de una forma apasionada: aunque catalán y perteneciente a un ambiente cultural burgués, se ha encontrado de pronto viviendo una experiencia vital completa cuya expresión musical es el flamenco. Cuando se le escucha tocar, se comprende inmediatamente la honestidad de su andadura: carece de la frialdad técnica del intérprete que contempla desde fuera un fenómeno y trata de remedarlo; puede equivocarse, y a veces le ocurre, pero nunca deja de transmitir un sentimiento auténtico. Su disco "El Cant Monjo" era ya una experimentación en este sentido, una aproximación a una galaxia cultural que podría parecerse ajena a la suya, pero que queda bien claro que ya no lo es. En este sentido, los recitales que Toti dió los pasados días en Madrid, en el Teatro Barceló, en el Colegio Mayor Elías Ahuja, y en algunas casas de amigos entusiastas, son un paso adelante: su música, y su forma de interpretar, han ganado en soltura, en dinamismo, como si hubiera perdido un cierto miedo a introducirse en terreno vedado. Puede que la labor que está haciendo ahora sea sólo una etapa más en su carrera, pero, en todo caso, es una etapa interesante. Abre, además, camino no sólo al propio Toti Soler, sino a muchos otros músicos y compositores que militan ahora en las filas de la canción popular, y que pueden aprender mucho de esta experiencia apasionada. ■ EDUARDO HARO IBARS.

MUSICA

La experiencia apasionada de Toti Soler

Toti Soler es un creador ejemplar: su trabajo dentro de la guitarra puede servir como ejemplo de lo que es y debería ser la forma de entender la vida de cualquier artista. Cuando un creador es serio y sincero con su labor, acaba concibiéndola no como un