

fructuosamente para discernir la oportunidad y funcionalidad de las antologías en los últimos años, género al que tan proclives han sido nuestros editores de poesía. No vamos a seguir atizando el fuego de tan bizantina discusión, pero sí me interesa significar el hecho de que las antologías aparecidas en las últimas décadas en nuestro país (hecha toda clase de salvedades excepcionales) han girado en torno a los mismos períodos, a los mismos grupos más o menos constituidos y —sobre todo— en torno a los mismos nombres. Me parece que, en este orden de cosas, «El Bardo», que ha sido la colección poética de mayor continuidad y significación de los últimos años, debió jugar una carta más arriesgada al plantear este último número de su colección: recoger la verdadera poesía española poscontemporánea; ésa que se está haciendo al margen de toda bambolla publicitaria y editorial; la poesía española aún *monata*, que debe estar sosteniéndose, con difícil equilibrio, por «los caminos, vericuetos o despeñaderos» de los que, afortunada o desgraciadamente, ya se han liberado los poetas reunidos en este libro.

¿Es esta antología representativa de la poesía que se hace hoy en España? A nivel de escritores conocidos (y reconocidos), yo creo que sí. Y es representativa no sólo de una serie de realizaciones más o menos felices, sino también (y mucho) de los límites y las frustraciones ya apuntados. Nos encontramos ante un lenguaje que parece haber agotado sus posibilidades de regeneración; que o bien se encastilla en la *posse* petulante e iconoclasta de los llamados *novísimos* o se enreda en las disquisiciones teóricas que buscan un nuevo lenguaje poético al socaire de formalistas y estructuralistas; que o bien insiste en un cierto *culturalismo* de lo cotidiano o se hunde en el trasnochado neorromanticis-

mo, «lamentándose de su niñez perdida, de su sufrido amor, como si tales asuntos, cuya existencia nadie niega, fuesen, con el que los sufre, el centro-motor de la realidad», para decirlo con palabras de uno de ellos. Hay hasta brotes tardíos de *poesía social*; un dominante *narrativismo*, evocador de mitos «camp» de los años cuarenta, o de los mitos «in» de los sesenta...

Los poetas aquí reunidos, convocados, como se aprecia, al socaire de estos temas más o menos repetidos, se sienten vinculados también por un declarado *escepticismo* o *incredulidad* (¿sinceros?) ante las antologías, ante las poéticas y ante la misma poesía. Alguno escribe una «antipoética» porque «se muestra, una vez más, escéptico frente a todo concepto», pero ello no es obstáculo para que, líneas más abajo, afirme taxativamente: «El poeta adivinará zonas de la realidad o del trasnundo. El poeta fundamental no se evade, ni divierte, ni testimonia. El poeta revela. (La poesía fundamental ha visto caer uno tras otro los Imperios...)».

A todos ellos, o a los más, me he referido en comentarios particulares en diversas ocasiones; incluso llegué a hablar de las posibilidades latentes en su obra. Muchos, lo reconocí (y reconozco) apuntan salidas interesantes para liberarse del círculo vicioso que los atenaza, pero lo indiscutible es la existencia de tal cerco y de tales limitaciones. En cualquier caso, pues, y planteadas así las cosas, la antología última de «El Bardo» nos orienta perfectamente en torno a las posibilidades aún no consumadas, a los caminos rechazados (obligatoria o voluntariamente) y a los que quedan por recorrer, o, mejor, de que existen caminos que se han de transitar. Labor ésta en la que nuestra poesía más reciente debe seguir empeñada.

Para finalizar, me resta consignar los nom-

bres de los poetas aquí representados: Félix de Azúa, Guillermo Carnero, Antonio Carvajal, Antonio Colinas, José Elías, Angel Fierro, Joaquín Giménez-Arnau, Pere Gimferrer, José Luis Jover, Antonio Martínez Sarrión, Enrique Morón, Aníbal Núñez, Eugenio Padorno, Angel Sánchez, Lázaro Santana, Jaime Siles, Jenaro Taléns, José-Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montalbán... Y a seguir esperando. ■ JORGE RODRIGUEZ PADRON.

Nota de lectura: Josep Pla

La obra literaria de Josep Pla anónada. Recientemente ha aparecido el volumen veintiséis de su obra completa, que viene editando Destino. Obras completas en lengua catalana, hay que puntualizar, pues las de lengua castellana podrían sumar otros tantos, cuando menos. Y también conviene decir que la extensión media de estos volúmenes es de seiscientas páginas compuestas densamente. Se ha dicho que no hay caso igual en toda Europa, al menos en los tiempos actuales. Se habla de Balzac y Pla, de Dickens y Pla, etcétera. El caso resulta más asombroso si tenemos en cuenta que la mayor parte de esta obra incommensurable (que, por lo demás, no puede darse ni mucho menos por conclusa) no es narrativa. El señor Pla ha escrito muy pocas novelas, y los críticos han estado de acuerdo en decir que no son, esas pocas, lo más feliz de cuanto ha salido de su pluma. Se trata de notas varias, de retratos literarios (los célebres «homenots», que no se ciñen a gente del mundo de las letras, sino que abarcan a personalidades destacadas en todos los campos de la actividad humana), de biografías más ambiciosas (la de Cambó, por ejemplo, recientemente editada también, con sustanciosas modificaciones sobre ediciones anteriores), de relatos



Josep Pla.

tomados más o menos «de la vida misma»; de artículos periodísticos, de Memorias, viajes y cuantas definiciones o clasificaciones puedan existir para denominar un trabajo escrito en prosa. Una gigantesca y minuciosa, aunque desordenada, autobiografía, tal vez. O quizá un gran libro de una memoria infinita.

Notes per a Sílvia, que tal es el título del citado volumen veintiséis, forma, según su autor, un todo con dos volúmenes anteriores: *Notes disperses* y el que abrió esta serie de la obra completa, *El quadern gris*, saludado en su momento por buena parte de la crítica como su mejor obra. Los tres, dice el escritor, han de ver la luz algún día en un solo volumen. *Notes per a Sílvia* presenta, sin embargo, algunas características peculiares.

Las notas son, por lo general, anotaciones de un diario llevado sin afán totalizador, y ofrecen jugosas reflexiones al lector, al enfrentarle con una mente extraordinariamente vivaz, que no considera preciso sujetarse a disciplina alguna y que desprecia las posibles —en realidad, abundantes— contradicciones en que pueda caer. Pero la serie de artículos sobre la Segunda República española, escritos en la época, vienen a ser el complemento, la base si se quiere, de aquella voluminosa *Historia de la Segunda República*, que Pla publicara en castellano allá por el año 1941. Una «historia demasia-

do objetiva», como la calificaría su autor en la entrevista concedida para estas mismas páginas a José Batlló. El período fue catastrófico, es la conclusión. Y entre los muchos errores que se cometieron, ninguno tan grave para el escritor ampurdanés como el acuerdo del Congreso de suprimir la pena de muerte, tomado el 8 de noviembre de 1931: «Estos diputados que han votado la supresión de la pena de muerte, ¡cuántos enterrados no habrán de presidir!», concluye. Vista la historia española posterior, quizá no le faltaba razón del todo al señor Pla. Quien, cuando habla de caciquismo y oligarquía (que parecen designar la misma cosa), llama en su apoyo a Costa, Unamuno y Cossío, para terminar afirmando lapidariamente que en la Rusia soviética, el caciquismo es «organizado, intocable, total». ¿Suscribe Pla, por lo demás, las opiniones que cita de un tal Puigblanch —mataronense que estuvo en las Cortes de Cádiz y murió exiliado en Londres— sobre los andaluces? Dicen en esencia así: «El andaluz es indiferente a la libertad (...). De entre todos los pueblos ibéricos, los andaluces, por su carácter moral, son los menos idóneos para pertenecer a un pueblo libre». Tesis que más tarde ha hecho fortuna y se ha aplicado a la totalidad de los habitantes peninsulares (y de las islas). Pero hagamos unas cuantas ca-

las más en las notas del señor Pla, que si destacan por su excentricidad, no dejan de ser representativas del muy ponderado estilo del escritor:

— «Estoy estupefacto ante la insignificancia de este placer sobre el que se ha hecho tanto ruido», dijo Amiel, y el señor Pla, al citarlo, lo refrenda, refiriéndose a la «copulación física» (y no a la gramatical, ni a la mística, ni a la moral).

— «El Camino» (sic) «es una especie de tebeo de la literatura religiosa (...). Es un libro para primarios e ignorantes, fanfarrón, que fatalmente había de dar resultado en el régimen imperante».

— Dionisio Ridruejo es un escritor poderoso, pero como poeta resulta decepcionante; es, en definitiva, el anti-Machado (sin que sepamos a qué Machado se nos remite).

— El hecho, discutible por lo demás, de que los españoles de uno y otro bando hayan escrito tan pocos libros sobre nuestra última guerra civil, lo explica el señor Pla sencillamente: les ha dado vergüenza.

— «El pintor cubista más horroroso que ha existido ha sido el cubista castellano (sic) Juan Gris. Es el cubismo literalmente repetente».

— ¿Por qué el señor Pla, al referirse a Gide, le llama «importante escritor y eminente pedestra»? ¿No parece una descortesía inconcebible en quien cree que el tratamiento de «tú» debería desterrarse de este país? ¿Cómo se permite tamaña intromisión en la vida privada del prójimo cuando no está dispuesto a consentirle a éste ni siquiera el tuteo?

E. M. Cioran

EL ACIAGO
DEMIURGO

Gilles Deleuze

PRESENTACION
DE SACHER-MASOCH

Mariano y José Luis Peset

LA UNIVERSIDAD
ESPAÑOLA
(Siglos XVIII-XIX)

PIO BAROJA

Ed. de Javier
Martínez Palacio

El escritor y la crítica

Antonio Buero Vallejo

HOY ES FIESTA.
LAS MENINAS.
EL TRAGALUZ

SI LE INTERESAN LOS LIBROS
DE TAURUS EDICIONES

diríjase a nuestro Departamento
de Promoción
(apartado 10.161), Madrid,
para poder enviarle
trimestralmente una información
más detallada de nuestras
publicaciones.

Piça del Marqués de Salamanca, 7 - Madrid-8
TAURUS

JETHRO TULL, EN DISCO Y EN VIVO

El sonido

Comenzando como una banda de "blues" en los días que Elmore James y Freddie King reinaban en los clubs londinenses, Jethro Tull se ha forjado uno de los primeros puestos en el mundo de la música juvenil utilizando una táctica ya empleada con éxito por Frank Zappa. Tanto Zappa como Ian Anderson muestran una actitud condescendiente o llena de desprecio hacia su público, al que dejan con la boca abierta con una coreografía y unos menús totalmente ajenos al menú habitual de los asistentes a los conciertos de "rock". Mientras que las intenciones didácticas de Zappa son difusas, Anderson no deja que su público pase del momento de "shock" inicial y continúa atacando sin descanso hasta reducir a sus oyentes a un estado de asombrosa incredulidad. Eso tiene cierto valor: mientras que es inevitable que los músicos de "rock" —o sus responsables publicitarios— se fabriquen una imagen que el público pueda comprender y llegar a la siempre deseada identificación, Anderson ha creado un universo tan personal que es incomprensible.

La ascensión de Jethro Tull puede producir perplejidad. Asombra que su creador se permita tales demostraciones de superioridad como anunciar su retiro total como represalia por la incomprensión de los críticos ingleses, que despedazaron su "A Passion Play". Ian Anderson es arrogante, y puedes irte a su infierno particular si no lo aceptas en toda su complejidad. ¿Y musicalmente? La aridez del preciosismo y las pretensiones artísticas de sus discos no tienen comparación. Es cierto que Anderson ha creado un sonido Jethro Tull acudiendo a fuentes no muy conocidas por sus seguidores. Su música está tan imbuida de su personalidad, que prácticamente se puede afirmar que no ha sido perseguido por imitadores. Respecto a las letras, aunque imagines que sus situaciones son tan genuinamente inglesas que resultan extrañas para el resto del mundo, podrán comprobar que constituyen un incómodo misterio para sus mismos compatriotas. Anderson estudió en una Art School y es, en cierta forma, un continuador del humor lundático de Monty Python o la para el resto del mundo, podrás comprobar que Bonzo Dog Band. Desgraciadamente, sus gracias son muy obvias o demasiado oscuras: Anderson se queda en un excéntrico profesional. ■ DIEGO A. MANRIQUE.

la "Malagueña" de Lecuona—, Jeffrey Hammond-Hammond —todo a diagonales negras y blancas, con bajo eléctrico y contrabajo a juego—, y los demás miembros del grupo. La bomba mayor se la reserva Ian Anderson, "el loco", para surgir de repente entre nubes de humo coloreado, como una especie de mezcla entre mago oriental y trovador renacentista. A partir de aquí, el público se entrega por completo: dispuesto a aceptar todo. Este fue el principio; esto resultó ser casi todo lo demás: una serie de impresiones desmedidas, con las que se quería que enloqueciéramos todos hasta que aquello acabara, dos horas después. El espectáculo —no me atrevo a llamarlo "concierto", por cuanto su componente teatral suponía, al menos un setenta por ciento— resulta, por todo ello, absolutamente indescriptible: no son para contadas las exhibiciones de luminotecnia, ni las piruetas narcisistas de Anderson, ni las alturas a que llegó el volumen de los bruscos "crescendi" instrumentales.

¿La música? Dije una vez —pero no fue aquí— que Ian Anderson, aunque se parezca a Roland Kirk tocando la flauta y se atreva —a veces— con el saxo alto, es de un "clásico" que asusta. Lo que escuchamos me ratificó lo que pensaba: y no por la presencia de un cuarteto de cuerda —femenino—, ni por las claras alusiones a muy variados compositores —Prokofieff, Debussy, Bach, Gershwin...—, sino porque las mismas composiciones de Ian Anderson son, diríamos, versiones eléctricas de danzas renacentistas: en el fragmento de "Thick as a Brick" que interpretó, había hasta un rondó a ritmo de gavota, y en su larguísimo solo de flauta "a capella" —en el que no se pudo apreciar mucha lógica interna— citó la consabida "Bourrée", de Juan Sebastián Bach —numerito muy aclamado—, y... ¡hasta una marcha turca! Incluso el "show" no hubiera sorprendido a los contemporáneos de Shakespeare más que por la electricidad y algunos efectos especiales: la figura rijosa y frenética de Anderson recuerda, en todo momento, la de un juglar.

Con todo, estas líneas no dan más que una ligera idea de lo que sucedió la otra noche en el Pabellón Deportivo del Real Madrid. Una ligera idea contada, además, por quien hizo lo que no debía hacerse: conservar el criterio. Porque allí, en el acontecimiento cultural de la semana, lo que había que hacer era dejarse llevar. ■ JOSÉ RAMÓN RUBIO.

El «show»

Pasemos a hablar ahora de la actuación de Jethro Tull en Madrid. Lo malo de asistir a un espectáculo de estas características cuando, en principio, se está orientado hacia la música clásica, es que uno no se atreve a perder el criterio, que es precisamente lo que pretende la desorbitada escenografía y el fenomenal torrente de decibelios que se le viene a uno encima —conseguí llegar hasta la fila segunda—. Envueltos en estallidos, aparecen Martin Barre —citando a la guitarra...



(Viene de la pág. 79)

A renglón seguido llegan los versos —quiero decir la prosa escrita en rayas más cortas que las del resto del libro, y justificadas tan sólo a la izquierda—, que se publican en las páginas 423 a 448, bajo el título de «La precaria i habitual poesía». El señor Pla ha encontrado, como tantas otras veces ha hecho, las palabras justas para definirlos: «La insignificancia de estos escritos es risible». Previamente, en el prólogo, nos ha explicado algo parecido a un cuento chino sobre la imposición del editor para que los publicara. Hay que añadir que estos son los primeros versos que publica el señor Pla y, según propia confesión, los únicos que ha escrito.

Cierra el volumen un extenso relato sobre el infarto de miocardio, que Josep Pla sufriera en agosto de 1972. Páginas dramáticas, en contraste con las de los versos. Cuando, una vez mínimamente repuesto, el escritor retomó su trabajo y publicó una primera versión del relato en el semanario «Destino», otro gran periodista, poco sospecho por lo demás de colmular con las ruedas de molino que a menudo nos sirve Pla en sus colaboraciones periodísticas, me dijo (y no recuerdo si lo publicó) que si en España hubiese algo parecido al Premio Pulitzer, el ganador indiscutible de ese año sería Josep Pla. En escritos así es donde se pone de manifiesto, sin discusión alguna, la grandeza de un oficio que no admite jubilaciones ni bajas por enfermedad, y la grandeza de un profesional que, al margen de extravagancias como las detalladas y muchas otras de no menor calibre, sabe desempeñarlo con devoción y constancia.

Josep Pla nunca ha presumido de ser un es-

critor coherente. Si ha alardeado con frecuencia, en cambio, de ser un escritor humilde y cortés, aunque no siempre se muestre así en su obra, como hemos tenido oportunidad de comprobar. En cualquier caso, ofrece una garantía con la que el lector cuenta muy pocas veces y más en los tiempos que corren: la de que nunca aburrirá, a pesar de las decenas de miles de páginas (acaso cientos de miles) que ha dejado escritas. Y otras tantas que escriba en el futuro. ■ MARTIN VILUMARA.



«La Lliçó», de Ionesco

Segundo programa del Festival Internacional de Madrid, dedicado al teatro independiente. Tras La Comuna, de Lisboa, el grupo A-71, de Barcelona. Del portugués al catalán. De un gran trabajo a otro igualmente serio, aunque muy distinto. De una sala con demasiados claros, a otra semivacia. Todo ello conformando una imagen dura, hermosa, del teatro en dignidad.

Podría pensarse que «La lección» es, a estas alturas, un texto sabido. Quizá lo sea desde la perspectiva de la historia de la literatura dramática. Pero el teatro nunca es —y cuando lo es, deja de ser teatro— sólo un texto. Acaso la formulación escénica de un modo de tratarlo artísticamente. Y en este punto no hay duda que el trabajo de A-71 vale decididamente la pena.

En el programa, que oculta los nombres de los miembros del grupo,



aparece una nota que comienza así: «Surge la necesidad de componer un grupo por parte de elementos procedentes del teatro comercial y en plena disconformidad con el funcionamiento y resultados artísticos de éste, en el mes de marzo de 1973». Desde entonces, tres montajes. Pedrolo, un Molière, adaptado por Vidal Alcover y ahora esta formidable versión catalana de «La lliçó», de Ionesco. Su autor es Joan Argenté, y la otra noche nos pareció en el Alfíl una maravilla de ritmo y aun de utilización para incorporar cierta ironía sobre la relación entre los lenguajes peninsulares y sobre otros valores de la vida española.

Esa combinación de nadería y de crimen, de absurdo infantil y de terror, que constituyen la base de la progresión dramática de la obra, estuvieron perfectamente servidos por unos actores que —y esto no dejó de ser un aspecto muy sugestivo de su trabajo—, lejos de caer en cualquier engolamiento trascendentalista, aprovecharon su escuela tradicional, las bases del naturalismo costumbrista, del sainete, incluso en el orden de la puesta en escena, para llegar a crear ese terror último —esa visión o premonición apocalíptica de la que nos hablaba personalmente el autor hace unos días— que define

la obra y el pensamiento de Ionesco.

Cuando se estrenó «La lección», muchos se quedaron con el absurdo del diálogo, con la plasticidad de un lenguaje conceptualmente vacío y aun con lo insólito de las imágenes. Algunas risas de los espectadores del Alfíl probaban que esta interpretación de la obra de Ionesco sigue viva para muchos. Creo, sin embargo, a la vista de «La lección» y de cuanto luz ha proyectado sobre ella la obra posterior de Ionesco, que la pieza no tiene nada de cómico. En esa muerte gratuita a la que llega el profesor desentrañando palabras incoherentes, en la imagen de esa alumna estúpida y asesinada por su maestro, existe una reflexión precisa y amarga sobre la historia contemporánea. Contada, eso sí, de forma bien distinta a como lo haría cualquier predicador tradicional del fin del mundo. ■ JOSE MONLEON.

Un gran festival con muchas cosas puestas en cuestión

Lo lógico sería que, detrás de este Primer Festival Internacional de Teatro Independiente, existiera el apoyo de todos esos centros e instituciones que tan a menudo hablan de su interés por la cultura

y por la educación de los españoles. También cabría pensar que, como sucede en tantos países, la manifestación teatral pudiera ser la plataforma de una serie de debates sobre la realidad teatral y aun la realidad política de los lugares de donde cada grupo procede. Pienso en el golpe de vida, de clarificación, que festivales como los de Caracas o Manizales son para Venezuela o Colombia, y me pregunto por qué los españoles no hemos de ser capaces de hacer lo mismo con un Festival de Madrid.

Que sepamos, detrás del Festival sólo está la compañía Morgan, es decir, Angel García Moreno, y quienes le apoyan económicamente para hacer del Alfíl el teatro más responsable y más limpio de la capital. Se trata, pues, del esfuerzo de una empresa privada seguramente más generoso que, en muchos años, se ha hecho en Madrid. El Festival —por la categoría media de quienes concurren, por lo que supone de propuesta— es un servicio cultural a la sociedad madrileña de gran interés.

Se pensó empezar con una especie de mesa que debatiera todos los puntos fundamentales del teatro actual. García Moreno contaba ya con la presencia de los directores de varios festivales internacionales, que, en unión de hombres del teatro español, plantearían el análisis de ese teatro. No hubo mesa.

Se habló de que al día siguiente de cada estreno se celebraría un coloquio con cada una de las compañías. De hecho es ésta una práctica casi rutinaria en todos los festivales, y ayuda a acortar las dis-

tancias inevitablemente implícitas en un espectáculo extranjero. Se aprende así cómo es el teatro de otros lugares, cuáles el método de trabajo y la organización del grupo, cuáles sus conceptos sobre el fenómeno dramático. No ha habido coloquios.

La invitación anuncia dos películas para la primera jornada. Una era sobre los métodos de trabajo del TEC, grupo colombiano que se estima hoy en todo el mundo como una de las expresiones más significativas del teatro de América Latina. La otra era sobre el Festival de Nancy y la concurrencia al mismo de Tábaro. Se trataba, pues, de una sesión de trabajo para hombres en su mayor parte de teatro. No hubo sesión cinematográfica.

Cuando La Comuna, de Lisboa, fue a Manizales o a Caracas, le ofrecieron varias salas posibles para que eligieran el espacio que mejor se acomodase a su espectáculo. «La cena» requiere una sala pequeña, que permita, además, situar la acción dramática en el centro. El espacio es una mesa cubierta por un mantel blanco, que debe ser vista desde arriba. Importa también, por las características del trabajo, que el espectador «no se sienta» en un dispositivo a la italiana, sometido a todos los reflejos que su cotidiana asistencia al teatro ha determinado. La Comuna pretende otra relación, que requiere otro espacio. Aquí, naturalmente, Angel García Moreno sólo pudo ofrecerles su pequeña y ya heroica salita a la italiana.

La poética de «La cena» descansa, sobre todo, en la organización. En el hecho de