

Esta nueva librería Alberti pertenece a todo un grupo de librerías concebido como institución cultural, ya que su actividad no se agota en la mera venta del libro. Pertenecen al grupo Alberti, de Sabadell; la también reciente Pablo Neruda, de Logroño; la Fuente Ovejuna, de Toledo; la García Lorca, de la Ciudad de los Periodistas, de Madrid. Entre los proyectos está la puesta en marcha de una editorial —cultura popular Villalar—, así como actividades vinculadas a la promoción del libro en la zona donde radica la librería. Cuando visitamos la librería, un grupo de chicas jóvenes se dedicaban a meter en sobre la declaración de los derechos humanos editada como separata del libro "Los derechos humanos", de Editorial Ayuso, empresa vinculada también al grupo de librerías.

## LOS DERECHOS HUMANOS

Se ha reunido en este tomito unos textos que el Club de Amigos de la Unesco había pedido a varios escritores para difundirlos entre los socios, ya que no había podido celebrarse un ciclo de conferencias y una mesa redonda sobre el tema en octubre de 1974, al ser suspendida por orden gubernativa. Los textos corresponden a Eduardo Haro Tecglen ("Los derechos humanos a través de la Historia"), a Enrique Miret Magdalena ("Los derechos humanos y el cristianismo"), a Jacinto Candelas ("La salud en el orden de los derechos humanos"), a Victor Martínez Conde ("La marcha obrera"), a Juan Maestre Alfonso ("El tercer mundo y los derechos a ser humanos"). El tomo se cierra con un epílogo actual de Nicolás Sartorius, y se abre con el texto de la Declaración Universal de Derechos Humanos, aprobada y proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948, que, desgraciadamente, sigue teniendo vigencia y en buena manera resulta subversiva cuando la realidad sigue negando los más elementales derechos de reunión, manifestación, asociación, derecho a la huelga, derecho a elegir, derecho a la nacionalidad, a la libertad de opinión y expresión, a participar en el Gobierno del propio país, al trabajo... Esta carta contemporá-

nea de los derechos del ciudadano no es una declaración platónica, es una acusación constante en aquellos países donde más reiteradamente se conculca, y es un buen instrumento para medir el grado de normalidad, el grado de divismo o de barbarie, de democracia o de autoritarismo de una sociedad cualquiera. De la nuestra, por ejemplo. ■

## URBANISMO

### Cerdá: El racionalismo manipulado

Puede decirse que la revolución industrial derrumbó las murallas de las grandes ciudades europeas ante el empuje de la expansión demográfica. Catalunya tenía, a fines del siglo XVIII, 850.000 habitantes y a fines del XIX alcanzaba casi los dos millones. En lo que respecta a Catalunya entera, el crecimiento es de un 130 por 100; en ese mismo periodo, Barcelona crece en un 300 por 100. Las consecuencias urbanas fueron lógicas. A partir de 1840, como escribe Oriol Bohigas en "Barcelona, entre el Pla Cerdá i el barraquisme": "... para la vida de Barcelona era esencial el derrumbamiento de las murallas y la posibilidad de un ensanche". El hombre encargado de plantear ese ensanche fue el ingeniero Ildefons Cerdá. En su obra **Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona**, Cerdá describía la situación urbanística de partida: una ciudad a punto de estallar, superpoblada (860 habitantes por hectárea), con un índice de mortalidad del 30, que podía recorrerse por los tejados. En el concurso convocado en 1859 triunfó el proyecto del arquitecto Rovira i Trías, pero una Real Orden de 1859 instauraba, por Decreto, el proyecto de Cerdá,

arbitrariedad centralista que suscitó un impresionante coro de protestas. "A pesar de todo —sigue Bohigas—, hoy hemos de reconocer que el Plan Cerdá aprobado por este acto arbitrario de tiranía centralista era infinitamente superior, en todos los aspectos, al que había obtenido el primer premio del concurso municipal".

El Plan Cerdá consistía básicamente en crear una retícula urbana extramuros, ancha, basada en manzanas abiertas y ajardinadas, una retícula ortogonal que iba creando barrios con la pretensión de que tuvieran una vida propia, autoidentificadora, en oposición a la "masificación" de la gran ciudad. Los teóricos oponen hoy el reformismo urbano-represor de Haussmann (el reordenador de París) con las concepciones de Cerdá, basadas en un nuevo tratamiento de los espacios

exteriores y en una nueva preocupación por el sentido orgánico y social de la ciudad. La generosidad espacial de Cerdá, su utopismo urbano, su humanismo científico serían casi originalmente reprimidos por la acción de la miopía de los políticos municipales de su tiempo y por la acción, a la larga más desvastadora, de la especulación capitalista. Las manzanas se cerraron para conseguir más viviendas, las casas superaron los tres pisos y planta previstos por el planificador, el plan orgánico se convirtió en un plan rectangularista cualquiera.

Hoy se abren exposiciones contemplativas de Cerdá y su época. Exposiciones paralelas en Barcelona y Madrid que tienen el punto de mira privilegiado de describir la grandeza y servidumbre de aquel proyecto con cien años de perspectiva. Ese punto de mira se establece desde



### BELLAS ARTES DE SEVILLA: POR UN ARTE EN UNA SOCIEDAD MAS LIBRE

Durante tres días, catedráticos y estudiantes de Bellas Artes y pintores y escultores se han reunido en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla para llanar la atención (junto a reivindicaciones académicas y profesionales) sobre el papel esencial de la enseñanza del arte en la sociedad como vehículo integrador y transmisor de la cultura. Al término de la última noche de encierro, los reunidos, en una marcha pacífica, se dirigieron por el centro de la ciudad hasta la Escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, donde celebraron una asamblea informativa en la que se debatieron ampliamente estos temas. En esta asamblea también estuvo presente un nutrido grupo de artistas andaluces (entre ellos Cortijo y Carmen Laffón), que manifestaron: su solidaridad con las peticiones de alumnos y profesores de la Escuela; la necesidad de la creación de un Colegio Profesional de Artistas Plásticos, y su solidaridad con la petición de amnistía, libertades políticas y vuelta de los exiliados efectuada por diversos organismos y estamentos de todo el país. ■ A. B. Foto: CARLOS ORTEGA.

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.

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



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.

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.