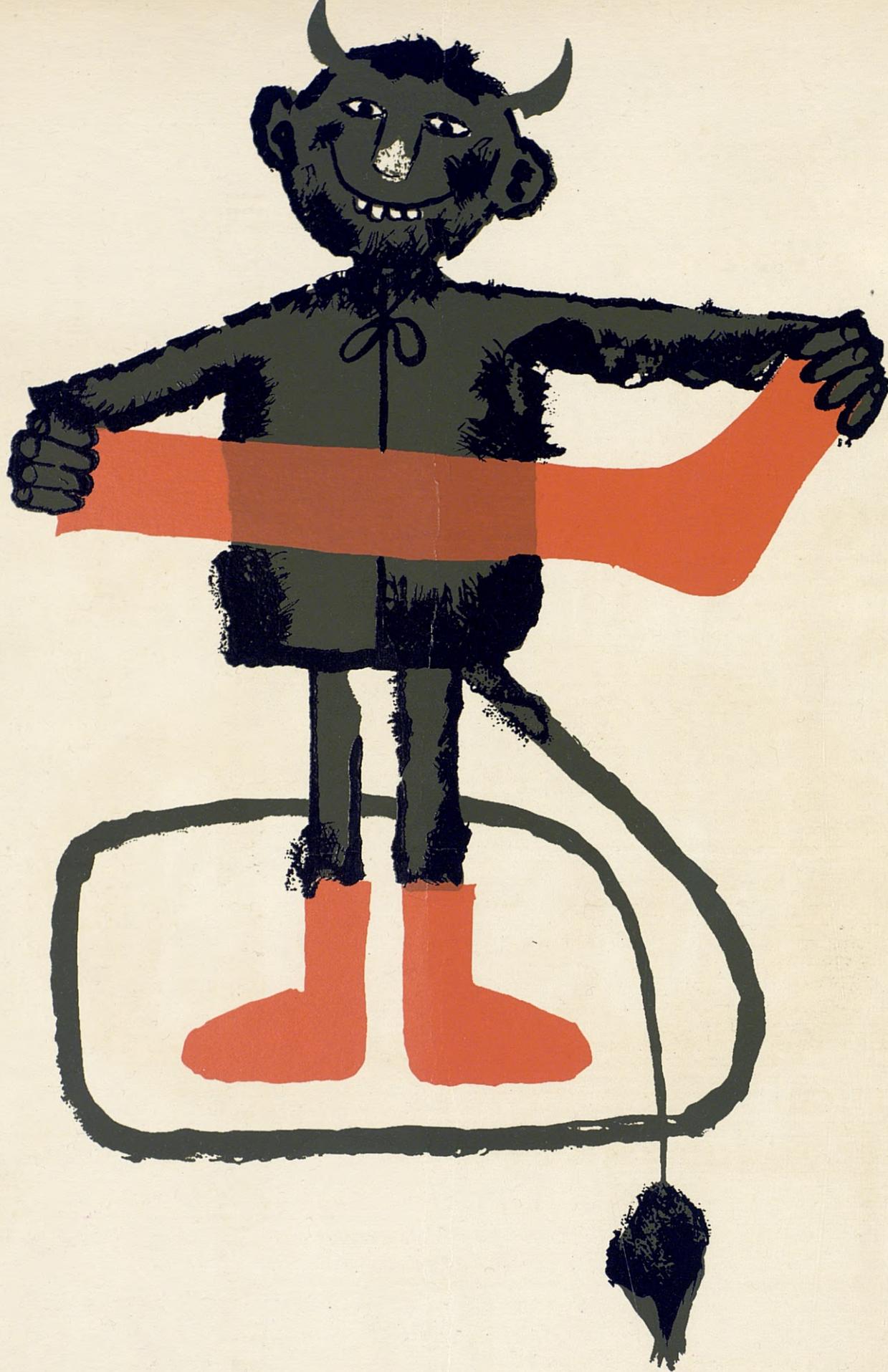


Inquietud





Adaptables a todas  las temperaturas. 

CALCETINES

Molfort's[®]

Sonido Estereofónico

Aparatos desde
4.895 ptas.

Discos Microsurco

20 meses de plazo
sin aumento

Artículos Electrodomésticos

10 meses de plazo
sin aumento

10 % de descuento
al contado

¡¡¡ABAJO LOS PLAZOS CON AUMENTO!!

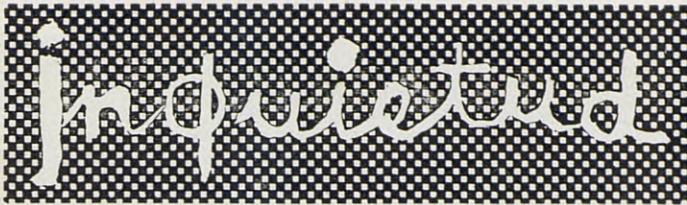
COMERCIAL *Fret* C. Manlleu, 16-VICH

La que más se bebe

Leche



Adaptables a todas las temperaturas.
COMERCIAL *Fort*
CALCETINES *Fort*



artística

Año VII

Núm 23

Vich, octubre de 1961

Redacción:
Calle Trinquete, 5

Impresión:
Imprenta Bassols

Depósito Legal: B 13131 - 1959

Portada: José M.^a Rovira Brull

Del subjetivismo demasiado

Subjetivismo es uno de los términos más concurridos de nuestro vocabulario. Mi análisis no podría, en consecuencia, controlar el significado de una palabra que la erosión ha vuelto tan confusa y difusa a la vez. Es más; juzgo esta tarea tan difícil como la de recoger el agua derramada en un suelo blando.

La intención de este trabajo va dirigida solamente a un sub-conjunto del subjetivismo general que bien podría designarse con las denominaciones de subjetivismo intelectual, subjetivismo hermético, subjetivismo vacío, o que también, sin precisar de otro juicio de valor que la exaltación de las actividades del espíritu, encaja perfectamente en la que he escogido —más dinámica y reprobatoria— de subjetivismo demasiado.

Subjetivismo demasiado es subjetivismo desmedido, subjetivismo torpe, que aceptado en pequeña concentración por las pacientes aguas de la cultura, irrumpe ahora en ella a capazos, confiando en su solubilidad.

Por ello, si hoy contemplais este remanso, a cuyas orillas, tímidamente, se acercaban antaño los espíritus sencillos para asombrarse de su pureza y claridad, advertireis en su superficie un precipitado granudo, que si bien no ha alterado la naturaleza de las aguas profundas, es suficiente para desposeerlas por completo de su belleza formal.

Esta sencilla metáfora encierra, cuando menos, el germen de una tragedia. ¿Qué desenlace puede tener una situación social en la que el pueblo está separado de su intelectualidad —la suya, quede esto claro— por una costra de subjetivadores?

En otro tiempo, los propulsores de la civilización tenían que desenvolverse en un medio plagado de fetiches y de fórmulas secretas. Así, cuando los que movidos por su superior inquietud, preguntaban directamente a la naturaleza por sus secretos, haciendo caso omiso de los derechos de algún dios titular, quedaban a merced de la cólera de éste y a la del pueblo que, escandalizado, reaccionaba, no tan espectacularmente como el dios, pero sí de un modo mucho más efectivo. Era pues lógico que estos Pelayos de la conquista —o conquistista si se quiere— del hombre, anduvieran solos en su labor por medios tan hostiles, sin que les estorbaran las proezas caseras de los subjetivistas demasiados.

En la actualidad, nuestros progresos distan mucho de ser suficientes como para haber variado de un modo radical las condiciones de su propio desenvolvimiento; todavía los propulsores de la civilización siguen obligados a mantener muchos puntos de contacto con los héroes.

Pero la civilización misma, hoy ya bastante crecida —aunque todavía, probablemente menor de edad— ha agradecido y reconocido el mérito de sus progenitores. (Ello, claro está, en la medida en que ha podido apreciarlo y comprenderlo). Así, les ha provisto del albergue «fenocultura». Es éste un caserón bien destartado, con abundantes goteras y cristales rotos, por donde se cuelan los vientos helados de la tormenta. Pero constituye —al menos en los días templados— una protección al desenvolvimiento biológico que muy pocos, hoy en día, se atreven a despreciar.

Atraídos por las «excelencias» del «palacio» «fenocultura», han acudido en tropel los subjetivistas demasiados. Y da la casualidad de que casi todos ellos se han acogido a la alcoba más espaciosa, la que más puertas tenía, la llamada «arte».

Ya de siempre, en efecto, el arte ha sido uno de los más grandes viveros de subjetivismo; sin embargo, la coexistencia de éste en aquél no es necesariamente parasitaria. (Casi estoy tentado de proponer que el subjetivismo es imprescindible al arte, que la creación artística no adquiere verdadera consistencia mas que cuando puede asentarse en las aportaciones del subjetivismo receptor). El arte es opinable; su altitud, lejos de ser absoluta, viene reactivada por un plano de nivel. Y éste es la totalidad de la conciencia subjetiva; es un promedio ponderado de la opinión individual. Pero quede bien claro que digo to-ta-li-dad de conciencia; promedio (rigurosamente ponderado) de opiniones. De esto a no reconocer otra valoración del arte que la efectuada desde la opinión subjetiva, de cada uno en particular, media un abismo insuperable.

A toda la gama de posiciones intermedias, llamo subjetivismo demasiado.

«El arte es enteramente subjetivo —proclaman los más radicales— «¿Qué está Vd. leyendo?» «¿Charmes?» «¿de Valéry?» «Veamos».

«Douce colonnes, aux chapeaux...».

«Chapeaux,... chapeaux,... es...» «¡Oh, sí, sí, sombreros!» «En este caso algo así como copas». «Ahora lo recuerdo bien. Es que ¿Sabe Vd? con tanto tiempo de no tratarlo, el francés se me ha atasado un poquito».

«...qui marquent dans les fables...»

«Bien: no me gusta. Señor mío, esto que está Vd. leyendo para mí no es arte. En cambio lo es...».

¡Quién sabe! A lo mejor el potaje de garbanzos.

No todos los subjetivistas demasiados se ponen en evidencia con tanta facilidad. Los hay que, más astu-



Existeix un jove teatre català



...el modern teatre de Joan Brossa

Les manifestacions escèniques de qualitat son escasses i el teatre comercial porta una vida molt migrada. Amb tot, els qui seguim el teatre català ens adonem que, d'un temps ençà, la seva situació va canviant d'una manera molt favorable. Això, que d'antuvi pot semblar un contrasentit, té la seva explicació en que el recobriment ve dels escriptors. Mentre que aquests s'han llançat a treballar pel nostre teatre, els elements escènics es mantenen encara indiferents. Però tot vindrà. El que té importància és que es pugui parlar de recobriment i

que vingui pel camí més convincent, el de la literatura. Perquè no hem d'oblidar, que l'actitud dels nostres intel·lectuals, els quals durant molts anys no s'han sentit gens afectes a l'art dramàtic, ha estat la causa de la decadència. En canvi, les noves promocions s'hi senten cada dia més identificades, i es pot dir que pocs són els joves escriptors que ja no hi han fet la seva aportació o que no s'hi senten atrets. Ara, fins i tot, es pot parlar de l'existència d'un nou teatre català, jove encara però en camí de fer-se gran. Es aviat per a pre-

tos y buenos conocedores de las argucias del polizonte, saben encontrar el sitio más oscuro e intrincado en dónde camuflarse.

No gozarán el cielo abierto, ni la brisa salubre, ni la gloria de los días serenos, ni la emoción sublime de la tempestad; pero ocultos en la oscuridad de las bodegas, solamente atentos al ritmo de la nave (ya que otra cosa no pueden conocer) se supondrán y erigirán en auténticos y acabados marineros.

Marineros.

¡Marineros de barca seca! ¡Marineros sin mar!
¡Subjetivistas demasiados!

El arte nuevo es el más grande de los coladeros de subjetivismo demasiado. En él es muy fácil obtener la licenciatura de di'etante; título éste, si se quiere, muy superficial, pero suficiente para moverse con cierto desembarazo en el ámbito de algunas de las más modernas producciones. ¡Cuán distinta la situación en cuánto los noveles titulados emprenden un peregrinaje hacia otras zonas, confiando en la univocidad del término «arte»! Se encuentran —o no se encuentran, lo cual es mucho peor— con simbolismos difíciles, contenidos densos que se vuelcan de golpe ahogando a sus imberbes contempladores, metáforas cerradas, ultraintenciones; un universo intrincado, en suma, que para quienes se acercan a él desprovistos de las llaves de una formación previa, de un esfuerzo previo, resulta además ininteligible.

Llamo subjetivista demasiado al que en estas condiciones no se le ocurre sino echar mano del propio subjetivismo; al que, reflejado el rayo de su intención

en la dura barrera de lo difícil, se olvida de ella muy pronto y prosigue, confiando en la marcha segura y rectilínea de su luz.

Un consejo me atrevo a dar a los jóvenes de hoy, mis rigurosos contemporáneos: si estáis iniciando con honradez auténtica, vuestra consagración a alguna tarea artística o intelectual, no os desalentéis excesivamente al ver que una multitud muy numerosa —demasiado numerosa— se deleita, y aplaude sin reparo ninguno, una manifestación cultural cuya realidad esté ya reconocida. No os desalentéis excesivamente si no os comprobáis tan deleitados ni prestos a aplaudir con tanta intensidad a consecuencia de vuestra comprensión y asimilación incompletas. Pensad que el primer peldaño de acceso a la cultura está lleno de pedantes; el segundo, de pedantes inconscientes, o, lo que es lo mismo, de subjetivistas demasiados.

Vedlos navegando en la gran Barcaza, orondos y tranquilos con sus pasajes de primera clase, o, como el polizonte, tan sólo abrumados de preocupaciones de índole animal. Los subjetivistas demasiados han hecho almohada b'anda de lo que para otros significa lucha y superación. Son felices. Viven de aromas y de palabritas: «¡sentimiento!», «¡artístico!», «¡sensibilidad!», «¡sublime!»... Con ellas y su absurda confianza, se envuelven cada noche en un profundo sueño.

¡Ay del que vive sin dolor, sin perpétuo descontento de sí mismo!

JOAN VILA.

veure el seu abast, però és indubtable que anirà endavant, doncs al darrera seu hi ha les lletres catalanes, de la vitalitat de les quals no se'n pot dubtar.

En analitzar els valors d'aquest nou teatre cal, naturalment, situar Joan Oliver en el lloc de preferència, no solament perquè ha estat un dels iniciadors, sinó perquè, la qualitat literària i el contingut moral i humà de les seves obres —*Allò que tal vegada s'esdevingué*, *La fam*, *Ball robat*, *Primera representació*, etc.— han traçat la línia a seguir. Ell mateix ha dit que, «el teatre és sobretot literatura» i ha posat com a exemple la *Primera història d'Esther* d'Espriu, «per la seva rica solidesa literària i lingüística i la seva transcendència moral, i en definitiva humana». L'estrena d'aquesta obra el 13 de març de 1957 al Palau de la Música Catalana, per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, pot considerar-se com la primera manifestació escènica de la nova etapa del nostre teatre. Però si aleshores semblava que havia de quedar com un exemple solitari, no ha estat així, i gairebé simultàniament apareixia el teatre de Manuel de Pedrolo. Amb *Cruma* (Octubre de 1957), *Homes i No* (1958) i *Tècnica de cambra* (1961), totes presentades per l'A. D. B., Pedrolo planteja, d'una manera audaç i vigorosa i amb una estructura neta de retòrica, els problemes de l'home del nostre temps. El seu teatre, sens dubte a l'altura del bon teatre europeu d'avui, ha valoritzat tot d'una el nou teatre i li ha donat una gran empena. Oliver, Espriu, Pedrolo, heus ací tres autors amb els quals s'ha de comptar. Perquè no s'ha de creure pas que la seva «Primera història d'Esther» sigui la darrera paraula de Salvador Espriu en el teatre. Tota la seva producció, poètica i narrativa, sembla concebuda per a l'escena. En són un exemple e's seus poemes de «La pell de brau», els quals resistiren amb fortuna la prova de la seva escenificació per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1961). Ha estat una dissort que la mort ens hagi privat d'un autor de tant de mèrit com Feliu Aleu. La seva obra *La vida d'un home* haurà de figurar entre les més definitives. Altres autors els segueixen i molts escriptors han provat sort en el teatre, amb més o menys fortuna. La llista és llarga. Esmentarem a, Ramon Folch i Camarasa, M.^a Aure'ia Campmany, Joan Sales, Nicolau M.^a Rubió, Rafael Tasis, Xavier Benguerel, Blai Bonet, Josep M.^a Espinàs, Josep Palau i Fabre, Josep Rabasseda. La integració es àmplia. De l'il·lustre historiador Ferran Soldevila, que ha enriquit la nostra escena amb la deliciosa farsa *L'Hostal de l'amor* i la tragedia *Don Joan* (inèdita) fins al més jove de tots, el mallorquí Baltasar Porcel que ha entrat «jugant fort» amb *Els condemnats* obra plena d'encerts, passant en uns moments determinats per Josep M.^a de Sagarra, dues obres dels qual, *La fortuna de Silvia* i *Galatea* cauen dintre el d'avui. I fins i tot a Joan Brossa, difícil de catalogar pel seu avantguardisme extremat, que demostra la vitalitat del nostre teatre.

Aquest és el panorama, vist molt sumàriament. Els resultats obtinguts fins ara són força satisfactoris, tenint en compte els factors adversos i que el teatre és un art difícil i que en tot el món hi ha crisi d'autors. Però no es tracta pas de resultats espectaculars ni ràpids, sinó de bastir l'edifici del nostre teatre. I per a edificar bé, s'ha d'anar lentament i començar per la base. Els moviments de renovació teatral, d'altra banda com en totes les arts, els han portat a cap les minories, els teatres d'assaig, els universitaris, etc. Així els esforços de's nostres escriptors han d'ésser secundats pels grups escènics. Sense la seva acció no hi podria haver recobriment. Es de doldre però que no rebi l'adhesió que es mereix, i no precisament del públic, doncs aquest s'ha d'anar guanyant amb obres, sinó de tants de grups que hi ha a Barcelona i a la resta de Catalunya. Potser que la raó la trobaríem en la crisi i en tants anys de lar-ne, que ha acabat per predisposar els catalans a desconfiar del seu teatre, i sobretot als elements que haurien d'interessar-se pel nostre teatre més que per cap altre. Com s'explicaria sinó que unes obres tan valuoses i actuals com les de Joan Oliver i les de Manuel de Pedrolo no es representin més sovint? I perquè hi ha tantes obres inèdites en els calaixos d'escriptors de nom. Són conseqüències de la crisi que ha durat tant de temps i que encara no s'ha vençut del tot. Però tot vindrà.

ANTONI MIRAMBELL.



0 Figura

Vila Casas

La importante obra de un artista importante merecía el volumen que en su segunda salida le dedica «O Figura».

Nuestros lectores ya habituados a la prosa de Vila-Casas, conocen su aversión a la que él llama «literatura intelectualista». Siempre ha repudiado el juego malabar de las palabras y ha preferido que sus planimetrías hablen un lenguaje propio, sin recurrir a préstamos que a nada conducen y tienen la virtud, casi siempre, de sembrar el confusionismo.

Si nos fuera dable «barrejar los robes», diríamos que en su

labor literaria da él el tono conveniente, o para ser más exactos, su tono preferido. Aunque hoy no vamos a hablar de su producción literaria, que pensamos hacerlo cuando aparezca su novela «Matèria definitiva», que suponemos será en breve.

«Parecen vistas aéreas. Mapas. Planos topográficos...». Eso dicen de mi pintura y es verdad. El artista ama las cosas humildes y siente veneración por la verdad. Me parece que lo que pasa es que se ha perdido bastante la afición a las cosas simples y auténticas. Para mí, un buen mapa es un buen cuadro. Sucede, sin embargo, que se

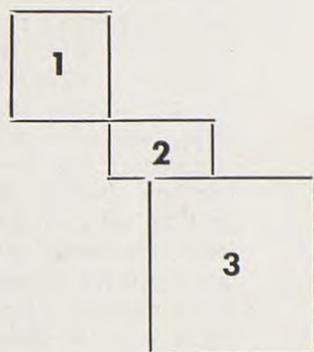
cuelgan pocos mapas en la pared. Quizá porque son relativamente baratos y no llevan firma.

Parece claro que lo que busca en sus planimetrías es la consecución del «mapa poético» y se anticipa a sus posibles destructores con una defensa de la materia: *«Dar la sensación de relieve a base de pasta es un juego demasiado fácil. Especulación pura»*. Quizá tengan razón. Pero ¿es que hay alguna ley que diga cómo y de qué manera se ha de pintar?

Las obras de Vila-Casas son convincentes. Están dotadas de la mayor fuerza sintáctica. Expresan siempre lo que el autor



1. Plancha XV - Agua fuerte (24'5x24'5) 1960
2. Plancha V - Agua fuerte (25x16) 1960
3. Planimetría 84 (195x130) 1960



ha deseado. Y aquí tenemos que referirnos nuevamente a su sinceridad, pues cuando el tema lo ha requerido ha usado de los más varios procedimientos, escogiendo siempre el adecuado. ¡Qué maravillosos aguafuertes! Un procedimiento con muy pocos seguidores y del que Vila-Casas hace un arte. Trabajador incansable, siempre con la comeción de buscar nuevos módulos con qué expresarse. Ama la materia, pero sin dejarse avasallar por procedimientos que hoy emplea y mañana rechaza. *«Claro que todo eso no quiere decir nada. A lo mejor mañana me canso de la materia y pinto sólo con óleo y aguarrás».*

Este mañana que él deja entrever cercano, quizá lo sea mucho más a juzgar por las últimas obras que le hemos visto, donde abundan los tonos vivos: cobalto y cadmio; limón y carmín... y cuya pigmentación realiza en capas mucho más tenues. Asistimos pues a un gran cambio, tanto en la gama de colores, como en el empaste.

Santos Torroella llama a nuestro artista «hombre modesto y errante». Hombre con personalidad extraordinaria, con un concepto de la vida y del arte que, por la eficacia de sus resultados, hemos de convenir en que es excelente. O quizá sea excelente el artista que las practica.

S. V.





Una escena del segon acte d'Or i Sal

El teatro de Joan Brossa y la crítica

A raíz de la representación de la obra «Or i sal» de Joan Brossa, dentro del Ciclo de Teatro Latino que tuvo lugar en el Teatro Romea la mayor parte de la crítica de nuestra prensa fue francamente hostil, mostrando una absoluta falta de comprensión y una estrechez de conceptos que no están a nivel de la calidad intelectual y artística que requiere el prestigio de Barcelona, lo cual nos obliga a preguntarnos si tenemos una crítica preparada y eficiente.

Aunque el valor artístico de una obra es siempre materia opinable, y los críticos también tienen derecho a manifestar su opinión subjetiva, creo que no es ésta su auténtica misión, sino la de ilustrar al público, para lo cual es preciso conocer y comprender previamente las corrientes estéticas en que se mueve el autor.

Además, ciertas afirmaciones de algunos críticos están en franca discordancia con la verdad. Se ha dicho repetidamente que Brossa ha plagiado e incluso ha copiado el teatro de Ionesco y de Beckett. En primer lugar no creo que exista ningún parecido entre la obra de Brossa y la de estos autores ni que pueda hallarse ningún nexo entre el sentido, la ideología y la calidad artística de sus obras respectivas.

Si de un modo superficial y en un aspecto meramente formal pue-

de producirse alguna analogía en la técnica narrativa o en algún aspecto del diálogo, es completamente accesorio y producto de la época, del mismo modo que pueden fácilmente percibirse semejanzas entre artistas pertenecientes a un mismo momento histórico de la evolución de cualquier arte.

Pero si estas coincidencias fueran más numerosas y el parecido tan profundo y real que pudiera hablarse de plagio o algo por el estilo, es a Ionesco y a Beckett a quienes deberían acusar nuestros críticos, por la sencilla razón de que Brossa había empezado a producir su obra mucho antes que Ionesco y Beckett estrenaron en París. Ionesco estrenó su primera obra «La cantante calva» en el Teatro «Les Noctambules» en Mayo de 1950, con un gran fracaso por cierto, y Beckett «En attendant Godot» en el teatro Babylone, en Enero de 1953, mientras que una de las primeras producciones de Brossa para la escena «El crim» fue escrita en 1946, y en ella ya prefigura su estilo personal, que aunque evoluciona con los años, presenta características suficientes para diferenciarlo del resto de sus contemporáneos. «Dau al set» apareció en Septiembre de 1948 y desde el primer número posee una abundante colaboración suya. Por aquella época tuvieron lugar varias representa-

ciones de carácter privado, algunas de ellas en mi domicilio particular, de diversas obras teatrales de Brossa.

De todos modos esta absurda y divertida comparación de la obra de Brossa con la de Ionesco, deja de extrañarnos cuando vemos que en la crítica del «Hamlet» de Jules Laforgue, otra de las obras representadas durante este Ciclo de Teatro Latino, también se usa a Ionesco como módulo de referencia para juzgar su estilo. Efectivamente creo que Brossa se parece a Ionesco tanto como se le parece Laforgue.

Es curioso el destino de este autor rumano cuya repercusión entre el público ha sido tan enorme—sin duda por haber sido dado a conocer en París— que su nombre ha pasado a constituir para el profano un modo de etiquetar una forma de hacer teatro distinta a la que el espectador está acostumbrado a que le sirvan.

Si nos preguntamos las motivaciones de esta actitud tan incomprendida y tan alejada de una visión objetiva y de un enjuiciamiento con ciertas garantías, llegaremos a la conclusión de que lo que ha sucedido es que la crítica no se ha enterado de lo que ocurría en el escenario. Existe en primer lugar

un problema de lenguaje. El lenguaje de Brossa sin duda posee un sello propio y una personalidad reconocible a lo largo de su obra que cuenta ya con casi 20 años de evolución. Todo lenguaje no es otra cosa que un medio de comunicación entre dos sujetos, el que lo emite y el que lo recibe. Es evidente que si el que lo recibe, no lo comprende, no se produce el fenómeno esencial en el lenguaje, que es la comunicación. Para poder captar un sistema de expresión, hace falta unas condiciones previas de conocimiento, educación, aprendizaje que posibiliten este contacto entre los dos interlocutores. Es obvio que por diáfano que pueda parecernos el lenguaje de Brossa, y por simple y desnudo de todo efecticismo que sea, existen sectores más o menos amplios de nuestros ambientes socio-culturales que pueden desconcertarse ante su aspecto formal, y ante los caracteres innovadores que posee. La diferencia entre el lenguaje de Brossa y el corrientemente usado en las obras teatrales que

se suelen representar en nuestros escenarios es más acusada todavía que en su obra poética. La poesía siempre ha supuesto una evasión y necesita de una abstracción si quiere conservar sus más puras esencias. Todos los autores dramáticos que han sido al mismo tiempo poetas, forzosamente han tenido que reflejar en sus personajes su doble personalidad y su estilo propio.

Pero es que el teatro no puede huir de la convención. Siempre supone una previa convención entre autor y espectador. Sea en el aspecto meramente formal como lo es el verso —¿es que a alguien habla en verso en la realidad? y sin embargo las obras teatrales versificadas han sido siempre admitidas como lo más natural—. Una convención es también «el argumento». Toda obra teatral que se precie de bien construida según los cánones, además del respeto a las unidades clásicas o de superación, poseerá un planteamiento, un nudo y un desenlace de una historia más o menos verosímil, cuya narración es

el objetivo que aparentemente se propone el autor. Pero esto, tampoco sucede nunca en la realidad. Los acontecimientos que nos brinda la vida suelen ser polimorfos y truncados y se imbrican de una forma completamente heterogénea y anárquica que no tiene nada que ver con la nitidez del transcurso de la acción a lo largo de un drama corriente. En la vida no hay planteamientos ni desenlaces sino que las situaciones se producen sin orden, continuidad y muchas veces sin sentido. Cuando un autor se ha dado cuenta de estos hechos y ha querido plasmar esta realidad en una obra teatral, como ha sucedido reiteradamente en la escena norteamericana hace un par de décadas, tampoco ha podido huir de la ficción y del traslado de unos acontecimientos vividos a un plano convencional. Además, ocurre que esta actitud del dramaturgo al elaborar la realidad y ofrecerla a través de su prisma siempre modificado, es la única posible y la única comprensible desde el punto de vista artístico. El naturalismo, el verismo, el realismo, no han pasado de ser meras aspiraciones en arte, intentos de ser fieles a unos postulados que al surgir la obra de arte se esfuman, perdiendo todo su sentido.

Decir del teatro de Brossa que es incomprensible, que es incongruente, que «no significa nada» es propio de una postura tan miope y de una falta de sentido tan considerable de la esencia de la obra de arte en general y del valor de mensaje que posee la obra de teatro en particular, que obligan a plantearse la pregunta que hacíamos al principio. ¿Nuestra crítica está verdaderamente capacitada para juzgar, valorar, aceptar o rechazar una obra que plantee unos problemas en el plano artístico, que suponga unas innovaciones en el terreno formal y que posea un contenido inasequible para quién quiera enjuiciarla con unos módulos estereotipados y ramplones?

Los valores de la obra teatral de Brossa, su riqueza de imágenes, su calidad poética, su fuerza expresiva y su contenido humano y social no pueden en absoluto ser captados sin comprender previamente su lenguaje. Cuando nos introducimos en su mundo todo aparece diáfano y elemental. El esfuerzo semántico es verdaderamente insignificante para tan alto premio.

JUAN OBIOLS.



Una escena del tercer acto d'Or i Sal

Centro Informativo de la Construcción S.L.

Una idea Europea al ser-
vicio de la construcción



Más de 3000 ma-
teriales expuestos
para la construc-
ción y decoración

●
ABIERTO
de 9'30 a 20'30

●
INFORMACION
GRATUITA

En sus viajes a Barcelona no deje de visitar la
Exposición Permanente de la construcción y decoración



C. LAURIA, 117 - Barcelona, 9 - Teléfono 2372888

Notas a un ciclo de teatro

I

Nunca podré explicarme el por qué de prescindir de un público popular cuando se realiza un programa de teatro como el del Ciclo Latino de Barcelona y no encuentro justificación a los precios elevadísimos de las funciones. No justifico ese precio a pesar de que me haga cargo del costo de los desplazamientos de compañías francesas a la ciudad. Entre otras cosas, porque no entiendo para qué en un ciclo de teatro latino se presenten obras que de «latinas» sólo tienen el haber sido montadas en Francia, obras que, por otra parte, están más del bando germánico que del latino, puesto que no todo en Francia es espíritu latino y eso lo saben muy bien las gentes cultas que organizan estos ciclos. Pero me temo que esas mismas gentes andan un poco desorientadas respecto a lo que significa el concepto «latino» y aun creo que sabiéndolo se despreocupan de ello por razones de tipo «extra-latino» lo cual resulta, naturalmente, mucho peor. Creo que debería reflexionarse ampliamente sobre todas estas pequeñas cuestiones y, especialmente, revisar la cuestión de precios, porque 100 pesetas butaca es un precio prohibitivo no ya para el pueblo, sino para un catedrático de instituto, un funcionario y un escritor modesto, por ejemplo.

II

Tampoco entiendo por qué el Municipio tira piedras contra su propio tejado. Y al decir municipio doy al término precisamente el sentido que tenía en la época del Imperio Latino, es decir, conglomerado humano que vivía dentro del «limes» inserto en el área latina. Quiero decir que vale lo mismo para toda España. Cuando precisamente estamos hartos, completamente hartos, de traducciones de obras extranjeras, se nos presenta una obra de autor alemán, traducida al francés, interpretada por belgas. ¿Qué significa todo eso? ¿Qué espíritu tan eminentemente provinciano el traer lo que sea y como sea sin acomodarlo a un programa previsto, a un estudio, a un proyecto, a algo que tenga coherencia y no se haga porque sí, o porque va a resultar algo elegante y extraordinario!

III

Confieso que no asistí a ninguna de las funciones del ciclo y por tanto no puedo opinar sobre lo que allí sucediera. Me extrañó mucho que, en ocasión tan propicia —¿somos o no somos latinos?— no se dieran más obras de autores españoles y sí sólo dos bastante equívocas: una de autor español; y latino, supongo, y otra de autor español latinísimo. Pero una de ellas, la del autor joven, no tenía nada de latina y la otra estaba tan ajada y deteriorada por el tiempo que no sé si valía la pena, pese a la excelcitud de su fallecido autor (entonces estaba todavía vivo). Y tampoco entiendo por qué en la misma ocasión sólo se recogieron dos grupos de actores españoles casi de relleno, para obras de relleno y no se suscitó, como otros años, la presentación de grupos como el Teatro Español Universitario que tanto ha hecho en nuestra ciudad por el teatro.

IV

Pero claro, de lo que se trataba es de crear algo «elegante», algo distinguido y lo que menos importaba

era el contenido y el teatro en sí. Importaba saber que se componía aquello de grupos extranjeros, porque así resulta fácil deslumbrarse por el movimiento, los decorados y los trajes y no se tiene que entrar en el fondo de la cuestión, entre otras cosas porque son escasísimos los que conocen un idioma a fondo para asimilar una obra de dicho idioma. Las cosas como son. Así una cosa no parece tan mala, porque va vestida con ropaje exótico y porque nadie, en estos tiempos, quiere pasar por inculto y somos capaces de tragarnos galimatías y cuentos como los que se nos dan en el cine de Ingmar Bergman.

V

De todos modos creo que podemos esperar que algún día se den cuenta de la verdad y acaben cayendo del burro. Pero ese descubrimiento —que el teatro es algo que tiene que entrar por los ojos y los oídos— se retarda y el ciclo de teatro latino es una especie de «veranito» de la época deslumbrante en que el teatro era antesala, salón de entreacto, celestineo, etc.

VI

Y para terminar. Puesto que a Barcelona le ha dado mucho tono y distinción el Liceo ¿por qué continuamente pretender hacer pequeños Liceos, cuando se trata de un ciclo como éste, o de un concierto elegante, o de conferencia club, etc? Qué terrible espíritu provinciano tener como meta únicamente el Liceo y no tratar de recoger otra realidad de la ciudad, otros aspectos populares, otra cosa nueva y distinta en suma, que en lugar de atentar contra la solidez liceística le dé razón de ser y pervivencia quitándole el horrible sabor de exclusividad.

JOSÉ MARÍA RODRIGUEZ MENDEZ.



Paul Rolan y Georges Aubrey, los intérpretes de «¿Conoce Vd. la Vía Láctea?» de Karl Wittinger

De fet, no caldria que digués res més sobre el meu teatre. Tampoc no en tinc res a dir. Altrament, ja que tothom parla, continuaré; estic aquí per això. ¿Com i per què traduir amb un llenguatge discursiu un contingut que sols ha d'expressar-se amb la imatge, amb el fet escènic, antagonismes, diàlegs, silenci com diàleg, un contingut que és només aquesta imatge, aquest fet, aquesta absència o presència, aquesta forma? D'algunes de les meves peces, en dic anti-peces, anti-comèdies, pseudo-drames, però només faig antiteatre en la mesura en la qual el teatre que es veu habitualment és pres per teatre: al meu entendre, l'anti-teatre o no-teatre, és justament el teatre demostratiu o sermó, portant un missatge d'iberadament volgut que se'n imposa per mitjà del discurs, pel teatre-literatura o assaig o sillogisme; és a dir aquell teatre que és l'instrument d'una cosa molt diferent a ell mateix, renega de la seva essència, se situa en un pla que no li és propi. ¿Per què

berg, un Pirandello, un Ghelderode, el descobreixen dintre seu i ens el restitueixen en la seva puresa original, d'una fàlisi instintiva: i no són ni les teories pirandellianes sobre la personalitat que el fan viure, ni les teories brechtianes, ni la filosofia de Strindberg, ni la crítica del clergat o la teologia de Ghelderode: sinó les seves visions, aquella passió, aquell univers poètic i dramàtic que se'n desprèn, sense saber-ho, més enllà de tot raonament; més enllà del criteri que l'autor té de la seva obra.

El teatre no és pas «engagement», per emprar l'espantosa expressió a la moda, més bé és «dégagement». Per tant, aquest deseiiximent, aquesta desorientació, aquest ultrapassament de si, aquest arrancament del món utilitari, és un inútil indispensable, —si se'm permet d'expressar-me així—, una purga i una restitució.

teatre i antiteatre

per Eugène Ionesco

d'un escenari en faria només una tribuna; d'una peça la propaganda filosòfica, moral o política, si ja la tenim la tribuna, puix que el pensament filosòfic, polític o científic ja té un sistema d'expressió suficient? Penso que una tribuna és una tribuna; un manual de física, un manual de física; una escena de teatre, una escena de teatre. Monsieur de la Palisse no seria més precís. És necessari donar al teatre la seva autonomia, alliberar-lo d'allò que no és ell mateix; assajar de retrobar els esquemes dramàtics que són eters, dintre de nosaltres, en la seva pura essència. Concebeixo un teatre pur. Per això, destruir el llenguatge habitual, coherent, racionalista; fer del text el pretext per un joc escènic; alliberar els actors, espectadors, de la dèria dels missatges predeterminats (el missatge, si existeix, ha d'ésser el resultat, mai una tesi «a priori») i d'altres impediments, dels seus encaixonaments, d'ells mateixos.

Certament, tots participem de valors que ens depassen, que dirigeixen el nostre comportament. Ells es retroben, sens dubte, a l'extrem límit, més enllà de nosaltres mateixos; però els camins que ens hi menen són diferents. Les idees que poden desprendre's d'una obra teatral no han pas d'ésser explícites, sinó implícites. Són, del teatre, la carn o la sang, la presència real, l'absència sentida, la vida. Pretenc realitzar un teatre primitiu, amb imatges, colors, veus, gestos i gesticulacions, troços de fusta, tauers pintats, i també paraules; ara poc, ara massa —que no volen dir res— almenys d'una manera clara, llevat de la seva integració dintre del devenir escènic. Detesto la peça de teatre-raonament, construïda com un sillogisme, on les escenes darreres són la conclusió lògica de les escenes introductives, considerades com premisses. Car en el teatre no hi ha demostracions, o en tot cas són unes altres; la demostració és evidència vivent; el destí apareix ineluctable, no és lògic.

Es parla molt, de cinquanta anys ençà, del declivi del teatre. En realitat és perquè es tracta d'un gènere excessivament perillós. No hi ha manera d'enganyar-nos, almenys per massa temps. Només resisteix quan realitza plenament la seva essència. A voltes, un Strind-

berg, un Pirandello, un Ghelderode, el descobreixen dintre seu i ens el restitueixen en la seva puresa original, d'una fàlisi instintiva: i no són ni les teories pirandellianes sobre la personalitat que el fan viure, ni les teories brechtianes, ni la filosofia de Strindberg, ni la crítica del clergat o la teologia de Ghelderode: sinó les seves visions, aquella passió, aquell univers poètic i dramàtic que se'n desprèn, sense saber-ho, més enllà de tot raonament; més enllà del criteri que l'autor té de la seva obra.

Miro al meu entorn, miro dintre meu i mormolo: Això no és possible, això és massa inversemblant, això no és pas veritat; això no pot pas durar. Això no durarà pas, en efecte. Es com si assistís a la desintegració d'aquest complex de moviments, de figures, d'aquesta mena d'éssers i de coses. Escrivint peces de teatre tinc la impressió de contribuir a l'acceleració del procés de desintegració. Tot ha esdevingut per a mi una penosa obsessió. Voldria desfer-me d'una vegada d'aquest món de somni, del somni d'un món que fa que finalment la meua sorpresa es cansi, es desmai en el costum i assoleixo l'avoriment, la inquietud, la postració.

Visc, com tothom, sobre molts plans de consciència. Parlo, ho repeteixo, de certs estats. A voltes sento amor per l'existència, pel món. Hi descobreixo bellesa. Crec descobrir-hi la BELLESA i m'hi aferro.

Participo, si no a tal o a qual de les seves passions, almenys al conjunt del dinamisme de l'existència, estic pres pel moviment, em deixo anar, estic com embolicat per l'univers insòlit i atractiu, l'halo de la creació. L'incompreensible, vaporós espectacle, em volta per tots costats.

Per dir-ho clar, estimo això cada vegada menys i em cansa cada vegada més. Sento a vo tes la necessitat de palpar cosa sòlida; quan se m'ataca, quan se'm feix em sembla que hi ha quelcom. Per tant sé que tot és esvaïment, que tot va a la dissolució, jo mateix moro, no queda res de res. Reapareixeran altres fruits del no-res, altres flors del res d'altres vapors del món, moviments figures, colors, sense raó, privats de suport.

Res és atroç, tot és atroç. Res és còmic. Tot és tràgic. Res és tràgic, tot és còmic, tot és real, irreal, possible, impossible, concebible, inconcebible. Tot és pesant, tot és lleuger...

S'ha dit que sóc un escriptor de l'absurd; hi ha mots com aquest que vo'ten pel món, és un mot que està de moda, que ja no hi estarà més. En tot cas ja és ara una paraula prou vaga per a no voler dir res i per definir-ho tot fàcilment. Si no sóc oblidat, hi haurà, més endavant, un altre mot voltant pel món, un al-

tre mot per a definir-me a mi i a altres, sense definir-nos.

En realitat, l'existència de l'món em sembla, no absurda però sí insòlita, inimaginable, increïble, incompreensible; però en l'interior de l'existència i del món s'hi pot veure clar, descobrir-hi lleis, establir regles raonables. L'incompreensible no apareix fins que hom no es remunta vers les fonts de l'existència; quan hom s'instal·la al marge i ho mira i copsa en el seu conjunt.

El drama pur, diem-ne l'acció tràgica, és això: Una acció prototípica, una acció model, de caràcter universal, dintre de la qual es reconeixen i es fonen les històries, els actes particulars pertanyents a la categoria de l'acció model representada. (La universalitat o la permanència és negada a la nostra època heràclita-hegeliana i marxista. Estic convençut, tanmateix, que per reacció a la nostra època, tal com sol produir-se normalment, un nou període en una nova moda intel·lectual vindrà a rehabilitar, qualsevol dia, les idees universals).

A vegades voldria poder despullar l'acció teatral de tot el que té de particular; la seva intriga, els trets accidentals dels seus personatges, els seus noms, les seves denúncies socials, els seus enquadraments històrics, les raons aparents del conflicte dramàtic, tota justificació, tota explicació, tota la lògica del conflicte. El conflicte existiria, altrament, si no hi hagués teatre, però no en coneixeríem la raó. Es pot parlar de dramatisme, a propòsit de pintura, d'obres figuratives com les de Van Gogh, o d'obres no figuratives com certes de Masson. Aquest dramatisme resulta senzillament d'una oposició de formes, de línies, d'antagonismes abstractes, sense motiu psicològic. Es parla del dramatisme d'una obra musical. Es diu també que un fenomen natural (tempesta) o un paisatge és dramàtic. La grandesa i la veritat d'aquest dramatisme resideixen en el fet de la seva inexplicabilitat. El teatre vol motivar-se. I dintre del teatre d'avui es vol fer cada cop més. D'aquesta fàlisi es mata el teatre o es rebaixa.



«Com desembarassar-se'n» una de les més importants obres de Ionesco

Amb chors parlats i una mímica central, solista, (potser assistit de dos o tres d'altres, com a màxim) hom arribaria, tal vegada, a expressar per gestos exemplars i àdhuc amb paraules, uns moviments purs; expressariem, diem-ne el conflicte pur, el drama pur, dintre de la seva veritat essencial, àdhuc l'estat existencial, el seu auto-esqueixament i els seus esqueixaments perpetus: Realitat pura, a-lògica, a-psicològica (més enllà d'allò que avui en diem absurd i no-absurd), pulsions, impulsions i expulsions.

Però ¿Com arribar a representar allò no-representable? Convertir l'abstracte en tangible, figurar allò no figuratiu, no figurar el figuratiu.

Es molt difícil. Provem almenys de «particularitzar» el menys possible, de desencarnar el més possible, o sinó fer una altra cosa: Inventar l'esdeveniment únic, sense capteniment, sense semblança amb cap altre esdeveniment; crear un univers insubstituïble, estrany a tot altre, un nou cosmos dins el cosmos, amb les seves lleis i concordàncies pròpies, un llenguatge propi: un món que fóra el meu propi, irreductible, però podent, al capdavant, comunicar-se, substituir l'altre, amb el qual els altres s'identificarien (temo que això no sigui possible).

Es veritat, tanmateix, que el jo absolut és l'universal.

De l'article enviat per l'autor a «INQUIETUD ARTÍSTICA», n'ha curat la versió catalana Montserrat J. de Rectoret.

Una escena
de «Técnica
de cambra»



El Teatre de Manuel de Pedrolo

Menys afortunat que l'obra narrativa de Manuel de Pedrolo —de la qual, tot i tenir encara el nostre autor inèdites i a la disposició dels editors del nostre país una vintena de títols, el públic català en coneix ja prop d'una dotzena— el teatre del nostre extraordinari autor és encara molt poc conegut. Només tres obres —dues d'elles publicades, demés, en llibre— han estat representades, en sessions úniques o privades. Una altra, «La nostra mort de cada dia», no ha pujat encara a les taules però pot ésser llegida en un dels volums de la «Biblioteca Raixa». Es poc, però. Molt poc, si considerem l'obra teatral que ja porta escrita l'autor de «Cruma» i la que encara pot escriure. Molt poc, per vergonya dels animadors escènics de casa nostra, adelerats a la recerca de novetats estrangeres, entusiasmats amb Brecht, Ionesco, Beckett, Adamov, Vauthier o els «*young angry men*» anglesos, i que no es decideixen a representar alguna de les obres que té ja escrites Manuel de Pedrolo, i que aporten al nostre teatre, no sols una deliberada i constant recerca de nous camins d'expressió dramàtica, sinó tots aquells temes que, ens p'agui o no, formen la metafísica angoixada del nostre temps. Alguns d'aquests temes ja son, explícits o en filigrana, en alguna de les novel·les publicades. «Es vessa una sang fàcil», «Una se'va com la teva», «Estrictament personal» ens diran, des d'angles diferents, com és de difícil, per no dir impossible, de transcendir la nostra pròpia personalitat per a establir un contacte amb els altres. «Mister Chase, podeu sortir» —i una segona part, encara inèdita— especula amb la hipotètica pervivència d'aquesta feble i tanmateix tossuda personalitat nostra,

enllà de la mort. «La mà contra l'horitzó», a través dels tres plans temporals de la narració, el passat ja irreversible, el present obert a tota possibilitat, el futur condicionat per aquest present, ens presenta la presa de consciència d'un home, el seu refús d'esdevenir, completament, Sorge —és a dir, de renunciar a la seva humanitat— i, ensems, la seva voluntat de servir una ètica basada en la llibertat contra els sacrificis exigits per un totalitarisme terrorista. A huc en els reculls de contes publicats podríem trobar variats exemples d'aquesta temàtica de la solitud, de l'angoixa, de la llibertat, que informa tota l'obra narrativa de Manuel de Pedrolo i que té, en els seus llibres inèdits, una força molt més explícita, per no dir explosiva.

El teatre, apte per a la dialèctica, no permet, però, les abstraccions ni els discursos, les explicacions ni els programes. No vull pas dir que, a les seves novel·les o als seus contes, Manuel de Pedrolo empra cap d'aquests recursos de prosselitisme literari, avui emprats amb més o menys discreció, a dreta com a esquerra. El teatre és acció, i el mateix diàleg, que n'és la carn i els nervis, ha de reposar damunt aquest esquelet de l'acció. Es més, l'ha de servir. I això, el nostre escriptor, que ha demostrat amb les seves obres en tots els gèneres —narrativa, drama, poesia, crítica— el seu domini de la tècnica, de totes les tècniques, i la seva extraordinària versatilitat, que li permet d'adoptar, per a cada llibre, per a cada ambient, per a cada «cas», la forma expressiva més adequada —recordem aquella exhibició gairebé vertiginosa de virtuosisme narratiu que éren

les dues narracions que omplien el volum «Domicili provisional»: la primera, sense ni un diàleg, escrita en un sol paràgraf, sense cap punt i apart ni cap diàleg; la segona, tota ella diàlegs, sense cap indicació de lloc, de personatges que parlen ni de temps— ha sabut demostrar també, amb les tres obres que té estrenades, que ho sap perfectament i que tampoc la tècnica escènica no té cap secret per ell.

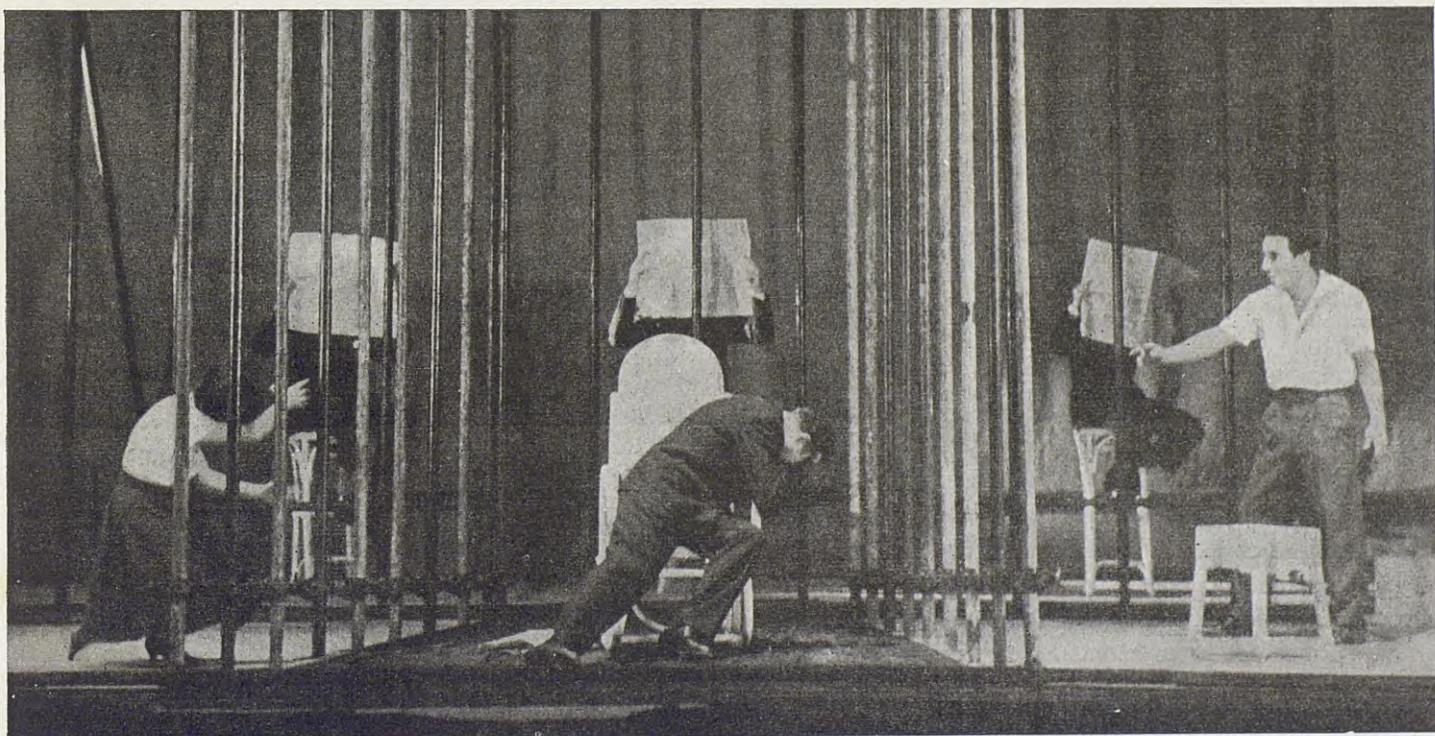
* * *

Per ordre cronològic de redacció, les obres de teatre de Manuel de Pedrolo són aquestes: «La nostra mort de cada dia», publicada però no estrenada, com ja he indicat; «Cruma», que va guanyar el Premi Joan Santamaria, i que l'Agrupació Dramàtica de Barcelona representava després, amb un real èxit; «Homes i No», que obtenia el Premi Ignasi Iglésies, era representada també per l'A. D. B., i publicada en un dels seus «Quaderns»; «Tècnica de cambra», estrenada per l'A. D. B. en una de les seves sessions de 1961; «Situació Bis», «Darrera versió, per ara», «Algú a l'altre cap de peça», «Sóc el defecte», i les dues obres en un acte «El Pou» i «El Rei», aquestes sis encara inèdites i sense representar.

Haver començat el seu contacte amb el públic amb «Cruma» (editada per la mateixa entitat donadora del Premi Santamaria, junt amb les tres obres en un acte que obtenien accésits en aquell concurs) ja demostra en Manuel de Pedrolo una total franquesa. No vol afalgar els espectadors amb una intriga fàcil, ni amb una comicitat d'intriga, ni amb un conflicte dramàtic i sentimental propici a les llàgrimes. «Cruma» és, si voleu, la primera demostració, a casa nostra, d'un teatre «abs-

tracte» passo per alt, deliberadament, l'obra de Joan Brossa, perquè només en conec la darrera manifestació pública, «Or i sal». Però és un teatre abstracte d'una absoluta eficàcia escènica. L'espectador assisteix intrigat primer, després interessat i finalment angoixat a la recerca inútil d'aquell personatge que vol amidar el seu món, conèixer-lo, descriure'l, fer-ne un inventari sempre renovat. Aquella cambra nua, amb una finestra per la qual arriba la veu d'una Nagaio que parla un llenguatge planer, però que el protagonista no pot entendre, perquè el diàleg que entaulen es descapdella damunt dos plans completament diferents; aquells intrusos, l'amic que destarota el joc de la medicació, en donar-li o voler-li donar fites precises, o bé l'estadant que entra i surt per una porta secreta, que ningú, de part de dintre, no pot obrir, tot plegat componen un clima, un ambient, una acció que irremeiablement s'emporten l'interès de l'espectador. Assistim, ho repeteixo, amb íntima angoixa a aquell drama purament interior que viu el protagonista de «Cruma», a aquella recerca que sabem inútil— com tantes recerques que fa l'home per a amidar i descobrir el seu món i la seva vida.

L'eficàcia del llenguatge i de l'acció, que donava tant de relleu escènic a «Cruma» i que interessava àdhuc l'espectador que rebutjava, per fútil o per mancat de sentit —de solta, diríem, pejorativament— aquella recerca, es retrobava, encara augmentada, en «Homes i No». Ací el sentit semblava més evident, la intenció més fàcilment entenedora. Tancats en dues cel·les reixades, entre les quals hi ha un escarceller que es diu —i diu constantment— No, uns homes i unes dones, la Humanitat dirieu, es debat en un constant i constantment renovat intent de trobar la llibertat. Les diverses sortides



Una escena d'«Homes i No»

proposades —l'Amor, l'exploració metòdica de la presó, la destrucció física de la força de No— van fracassant i el descoratjament de les dues parelles inicials creix. Però una nova parella jove i decidida vol continuar la recerca i dur la revolta al seu triomf. És impossible que No sigui la darrera paraula. És impossible que No dicti sempre la seva llei feta només de prohibicions, d'immobilitat, a una Humanitat que no cessa de maldar per a fer-se lliure. Al capdevall, la sortida és trobada. Cal, simplement, ignorar No, menysprear les seves interdiccions, considerar-lo com un poder caduc i sense força, perquè el seu poder i la seva força s'esfondrin. Les parets que tanquen les cel·les s'esfondraran al mateix temps i, amb elles, tots els tabús, totes les lleis injustes que deturen la marxa cap a la llibertat. Però darrera aquelles parets hi ha unes altres reixes: unes reixes que empresonen, no so's els que ja eren presoners, sinó llur escarceller —llur vell, desposseït, manyspreat escarceller—. Caldrà tornar a començar o bé renunciar a una inútilment fatigosa recerca?

* * *

Caldrà potser fer un paral·lel entre l'obra publicada «La nostra mort de cada dia», mai no representada, i la que estrenava fa uns mesos l'A. D. B., «Tècnica de cambra», no publicada encara. El tema de totes dues és, essencialment, la Mort. La primera, però, té un cert regust nòrdic, per quant personifica, una mica a la manera de Maeterlinck, la Intrusa, fent-ne, però, un personatge fascinant, que fa la seva feina d'una manera polida i urbana, com un funcionari correctíssim de la vida.

A «Tècnica de Cambra» la mort, en canvi, no és una persona, sinó un fet: abandonar aquest món, quan et criden, de la mateixa manera que hi has vingut. La cambra —una vasta cambra en una sala de dispeses, amb llits insuficients per als que s'hi allotgen i tot de trastes útils i d'inútils endimaris— rep lloances ditiràmiques de la invisible dispesera que fa un mecànic i invariable «article» de la residència que ofereix als seus estadants. Aquests no han triat l'estatge, ni la companyia que hi troben, ni les circumstàncies personals de temperament o de fortalesa que condicionaran llur estada a la casa. Es sotmeten al qui és més fort —o més astut—, es rebel·len, si poden, contra aquest i àdhuc el sotmeten, a llur torn, a una servitud. Omplen, golutament, les maletes individuals amb tots els fútils tresors que omplen les prestatgeries de la cambra. Però han d'abandonar estatge, posició, companyia i tresors, quan la veu impersonal de la dispesera els reclama. ¿Quina Tècnica pot haver-hi per residir en aquella cambra? ¿Quina Tècnica pot haver-hi per viure? El darrer diàleg, entre les dues noies que resten presents, de tots

aquells personatges que han anat arribant, estimant, lluitant, sofrint, odiant —és a dir, vivint— intenta d'escartir-ho. Potser, —sens dubte—, transcendir-se un mateix, incorporar-se als altres, ésser solidari de tots servir. Serveix, però, d'alguna cosa, tot plegat? En el fons, «Tècnica de Cambra» té una conclusió tan descoratjadora —provisionalment descoratjadora, si voleu— com aquell patètic «Homes i No».

* * *

Trigarem gaire a poder veure les altres obres dramàtiques de Manuel de Pedrolo? Els meus records de lectura —no tinc al davant els textos ni en vaig prendre notes— em permeten d'assenyalar a l'atenció desperta dels veritables amics del nostre Teatre el moviment i la força de «Situació Bis», crit d'alerta contra la repetició de les tiranies, si els interessos personals es sobrepugen als col·lectius —o bé si l'anarquia afavoreix l'encimbellament d'un nou tirà, un cop el vell ha estat tombat. O la comicitat d'una obra com «Sóc el defecte», especulació gairebé metafísica que hauria d'ésser interpretada per dos pallassos de circ, i que desemboca en una conclusió gairebé tan amarga com la d'«Homes i No». O bé el transparent simbolisme, però ensems el real interès dramàtic de «Darrera versió, per ara», original transposició de l'eterna història de la creació de l'Home i la seva expulsió del Paradís. O l'humor desllorigat —com ho és el personatge que fa de protagonista— de l'obra «Algú a l'altre cap de peça», que potser veurem aviat en un teatre d'assaig, i que fa pensar en el millor Ionesco, tot i que és escrit molt abans que Ionesco fos conegut entre nosaltres.

Són obres que surten de la rutina que regna als nostres escenaris. Són obres sense intrigues amoroses, ni problemes d'herències, ni jocs de paraules, ni fàcils embolics. El públic habitual se n'ha d'estranyar, ja ho sé. Potser no entendrà el significat de cada obra ni la intenció de l'autor —i Manuel de Pedrolo, que no sabia renegar de cap de les seves idees ni de les seves conviccions, protstaria que ell no pretèn de convèncer ningú ni de servir cap «missatge», sinó de fer obra de dramaturg— però jo estic segur que, de totes maneres, es sentirà atret, interessat, gairebé fascinat per aquella acció que es desplega al seu davant, per aquell diàleg vivíssim, d'una extraordinària força dialèctica i d'un autèntic contingut literari, amb el qual els personatges es defineixen, discuteixen, defensen llur personalitat —viuen, en una paraula— damunt les taules. I, ben mirat, no és això, el Teatre?

RAFAEL TASIS.

San Sebastián 1961



Marlon Brando ganador de la Gran Concha de Oro

Este ha sido realmente un mal año para el festival donostiarra. De su tono cualitativo dan buen ejemplo las palabras antepuestas al Fallo. Los premios oficiales se han concedido, puesto que no pueden quedar desiertos, pero el Jurado «deplora profundamente el bajo nivel de las catorce películas presentadas al Concurso». Y lo peor es que también han sido muy flojas las Secciones anejas al certamen (Informativa, Comercial, etc.) que otros años compensaban las aportaciones oficiales mediocres. Ha habido pocas películas y escasas buenas. Sólo una manifestación, el Ciclo Retrospectivo, ha tenido una espléndida y altura óptimas, con la serie dedicada al «Indio» Fernández, la serie japonesa y el Homenaje a Meliés.

Las razones del bajo nivel de este año son varias e importantes. En primer lugar, la coincidencia de fechas con el Festival de Moscú; luego las circunstancias, también coincidentes, del recientísimo nombramiento del nuevo Director General de Cinematografía y el hecho de ser también nuevo el Director del Festival. Finalmente, lo de siempre: las particulares características del mercado cinematográfico español y del material que en él resulta vendible, que explican, por ejemplo, la profusión registrada de películas «con niño» o

moralizantes, a pesar de lo cual, esta vez la O. C. I. C. (Oficina Católica Internacional del Cine), con sumo acierto, ha declarado desierto su premio. También quedó desierto el importante galardón de la Prensa extranjera (FIPRESCI).

Los Premios

La Gran Concha de Oro se concedió a «El rostro impenetrable», el film dirigido e interpretado por Marlon Brando, que era esperado con una extraordinaria expectación, que se vio defraudada, pues se trata de un frondoso «western», admirablemente interpretado, pero carente del sello de excepción que se esperaba de la labor de Brando como realizador. Hay bastante originalidad y vigor en la puesta en escena; hay cuidado en la función expresiva de los exteriores, con la aportación de un paisaje marítimo (bien jugado dramáticamente) insólito en el «western». Pero la historia que se nos cuenta es vulgar y los personajes no se salvan por sí mismos, sino gracias al modo de actuar del Actors Studio, con el que Brando consigue hacer lucir incluso a un actor secundario tan gris como Ben Johnson. Pina Pellicer —«la chica»—, ganó el Premio San Sebastián a la mejor interpretación femenina. A nuestro entender, el film tenía merecidísimo un premio

colectivo de interpretación, pero nunca un galardón a «la mejor película».

La Concha de Plata fue adjudicada al film polaco «Las visitas del señor Presidente», dirigido por Jan Batory, e interpretado magníficamente por un niño de seis años, Januszek Pomaski. La película, que recibió asimismo el Premio de la Federación Nacional de Cineclubs, describe el drama de ese niño —hijo de padres divorciados—, sumido en la soledad y falto por completo de cariño. Hay una evidente acusación contra la disgregación de la familia y contra el hogar frío, ficticio, vacío, en el que tiene lugar una vida puramente mecánica y formularia. La altura del film es solamente discreta porque se apoya casi totalmente en el niño, que llena toda la historia. Con ello, se obtiene una fuerte carga sentimental, pero quedan soslayadas las razones profundas del problema presentado y, sobre todo, su dimensión social. Interpretan junto al niño, Leon Niemczyk (el excelente protagonista de «Tren nocturno», de Kawalerowicz) y Beata Tyszkiewicz, joven actriz que interpreta un papel francamente inferior a sus posibilidades.

El Premio San Sebastián a la mejor dirección se adjudicó a Alberto Lattuada por su trabajo en la película italiana «Lo imprevisto». Real-

mente, la labor de Lattuada es firme, segura, bien trabada, y posee la dureza cortante que el tema exige. Pero la historia que nos cuenta ya es otra cosa. Se trata de la descripción minuciosa de la preparación de un rapto, su ejecución y las consecuencias del mismo. El patrón elegido casa inequívocamente con el reciente caso del niño Peugeot. La acción está vista casi por completo desde el punto de vista de los raptos, lo cual permite, claro está, un buen análisis de los mismos. Pero el guión es digno de un serial radiofónico y la podredumbre moral de los personajes no se halla en función de ningún deseo de testimonio o de acusación que podría justificar la película. Los intérpretes —excelentes—, son Tomás Milian (visible producto del Actors Studio), Raymond Pellegrin, Anouk Aimee y Jeanne Valerie.

El premio hispanoamericano Perla del Cantábrico fue para «La sed», película argentina de Lucas Demare, sobre guión del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. El film es ambicioso y está realizado con sobria dignidad. Un hombre sacrifica su vida por llevar agua a un destacamento aislado en el desierto, durante una guerra —la del Chaco—, provocada por los grandes intereses petrolíferos internacionales. Pero en el guión, aparte un excesivo melodramatismo, hay un error importante de concepto. No se puede, en efecto, condenar la guerra, querer presentarla como absurda, y a la vez, exaltar la gesta del héroe militar, pues, aunque se trata de una acción humanitaria, el protagonista cumple en todo momento con su deber de soldado. El cine pacifista con héroe corre siempre el grave peligro de resultar contraproducente (ejemplo: «El puente»,

de Wicki). Por otra parte, la historia amorosa y la reiterada introversión, no justificada, del personaje de Francisco Rabal, estropean la línea central de un film que, dentro de su sencillez argumental y el esquematismo de su tipología, pudo ser un buen relato bélico. El realismo paisajístico y ambiental es excelente, y la interpretación de Rabal, Carlos Estrada, Jacinto Herrera y, en especial, Olga Zubarry, sumamente correcta. Esta última obtuvo el Premio Hispanoamericano a la mejor interpretación femenina.

La Concha de Oro al mejor cortometraje fue obtenida por «Pasajes tres», de Javier Aguirre, obra de carácter netamente experimental, en la que el autor intenta describir la importante villa y puerto de Guipúzcoa, mediante un juego rítmico de contraposiciones audiovisuales que refleje el defasamiento espíritu-materia de la vida actual. Los resultados son indudablemente discutibles, pero la película merece el respeto debido a las escasísimas notas de inquietud que se registran en el desolado campo del cortometraje español.

La Perla del Cantábrico al mejor cortometraje hispanoamericano se concedió a «Río arriba», reportaje mejicano de Adolfo Garnica, en el que se presentan varios aspectos de la labor social que la medicina lleva a cabo en las selvas tropicales del país. Como obra de creación, no posee, desde luego, valor especial alguno que la haga acreedora a galardón.

Obtuvieron también sendos premios el actor alemán Gert Fröbe (inolvidable protagonista de «La balada de Berlín») y últimamente de «El cebo») por su excelente interpretación en el film germano «El pícaro

y el buen Dios», Agustín de Anda por su labor en el film mejicano «La cárcel de Cananea», y Leo Anchoriz por su trabajo en «Milagro a los cobardes». El premio de este último es el llamado «Revelación», otorgado Zully Moreno.

Vamos a reseñar brevemente las películas a las que se refieren esos tres premios de interpretación:

«El pícaro y el buen Dios», dirigida por Axel Von Ambesser, es una típica película «moralizante», en la que campea un humor no precisamente sutil y una visión de la vida y sus problemas superficial y rosácea, muy acorde con el tono de cierto cine alemán actual, que persiste una y otra vez en considerar a la comedia como sinónimo de la evasión entontecedora.

«La cárcel de Gananea», de Gilberto Gazcón de Anda, es un ingenuo «western» mejicano, lleno de puerilidades y convencionalismos, que no logra siquiera seguir el patrón rítmico de sus modelos norteamericanos «gracias» sobre todo a un episodio semifinal (la conversión amorosa de Pedro Armendáriz) que es un portento de tontería. Lo único válido de la película es el paisaje y la interpretación del malogrado Agustín de Anda, junto a un Pedro Armendáriz situado en los antipodas de su época con el «Indio».

«Milagro a los cobardes» —la película española—, es otro ruidoso fracaso de Manuel Mur Oti. Siguiendo, hasta cierto punto, el precedente de «Doce hombres sin piedad», los autores de este film quisieron encerrar a un grupo de personajes entre cuatro paredes y hacerles dialogar y discutir allí sobre un hecho determinado. Este hecho es nada menos que la muerte de Cristo, que se fragua y ejecuta paralelamente a la acción de la película. Los personajes son hombres que han recibido prodigiosos beneficios de Cristo y reaccionan cobardemente en el momento de plantearse la posibilidad de salvarle. Pese a la larga preparación y voluntad de perfección aportadas a la película por Mur Oti y sus colaboradores, la obra falla por una realización presuntuosa, una tónica ampulosamente teatral y literaria, un retoricismo desmedido y, sobre todo, por la carencia de interés que supone una situación en la que se nos van relatando mediante el diálogo unas acciones exteriores que conocemos perfectamente, sin ninguna aportación realmente válida que compense o juegue con la imposibilidad de alteración de los acontecimientos. Mur Oti proclamó hasta el último momento que su película ganaría el Primer Premio. Estamos convencidos de que esta afirmación estaba formulada con la más absoluta buena fe. Por desgracia, Mur Oti, con esta película —consciente o inconscientemente—, ha seguido siendo fiel a sí mismo...

Los no Galardonados.

Realmente, poco tenemos que objetar a los premios de este año, habida cuenta el material disponible. Pero hay una excepción con dos ver-



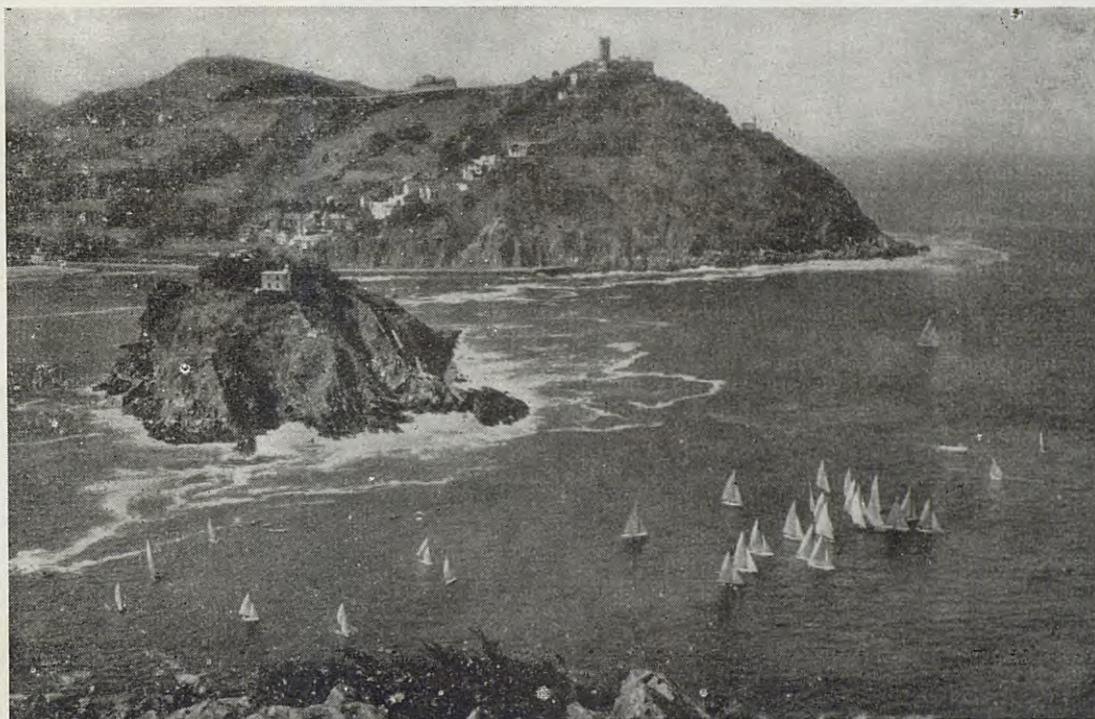
Marlon Brando y Pina Pellicer en «El rostro impenetrable»

tientes. En primer lugar, como hemos dicho, «El rostro impenetrable», de Brando, pese a su brillantez (de tono marcadamente comercial), no era un primer premio. En segundo lugar, había una película que creemos merecía dicho galardón por encima de todas las demás, por su contenido y realización, y pese a sus indudables defectos. Se trata del film francés «Los honores de la guerra», primero que dirige Jean Dewever (ex-ayudante de Jacques Becker), escrito por J. C. Tacchella y compuesto por dos conjuntos de escenas establecidos independientemente y protagonizados por un grupo de paisanos franceses de la Resistencia y un grupo de soldados alemanes que ocupan un pueblecito en cuya iglesia están sitiados varios resistentes. Es el último día de la guerra, y los alemanes, cansados, desmoralizados, sueñan con volver a sus casas, y quieren rendirse... Pero no es fácil romper

Entre las películas no premiadas dignas de mención, figura también el film checoslovaco «En todas partes vive gente», realizado por Jiri Hanišal (diplomado de la Academia Cinematográfica de Praga) y Stepan Skalsky, que cuenta la conocida historia del médico joven que aspira a un brillante puesto en la ciudad y se ve obligado con profundo disgusto a cubrir una plaza rural. El interés de la película, realizada con suma corrección, reside principalmente en el clima vital y moral que domina la trama, con los aspectos positivos y negativos que caracterizan a un país socialista.

Citaremos también, por último, la aportación británica, compuesta por «Persona muy importante» («Hoy es día de fuga»), de Ken Annakin, y «Sombras de sospecha», de Michael Anderson. La primera es una típica película media británica de humor,

Wajda, uno de los más importantes realizadores polacos («Una generación», «Canal», «Cenizas y diamantes», internacionalmente premiadas con profusión), refleja en «Los brujos» cierta juventud polaca actual, cuya actitud existencial entronca curiosamente con la generación «airada» occidental. Un chico y una chica se conocen casualmente y pasan la noche juntos. Ambos (él, sobre todo), mantienen una postura cínica, amoral, presidida por la indiferencia y el aburrimiento. Ambos entienden el amor como un juego intrascendente. Y entablan un duelo sexual regido por la especulación intelectual. Pero a medida que transcurre la noche, va quedando evidente la afectación, la «pose», que hay en sus actitudes. Wajda describe minuciosamente sus reacciones con un inteligente sentido del humor. El juego sigue. La pareja no llega a unirse. Apenas se han besado siquiera.



Guipúzcoa ha inspirado a Javier Aguirre la película ganadora de la Concha de Oro al mejor cortometraje

de pronto la feroz situación bélica de unas horas antes. En ambos bandos hay miedo y desconfianza. Y tras un tiempo de relajación, de liberación de ánimo, en la zona germana, y de alegre fiesta campestre de celebración en la zona francesa, la lucha se reanuda de repente más estúpida, más absurda que nunca... La película tiene como defectos principales su ritmo irregular, deslabazado, y la falta de claridad en la definición de su tesis. Pero sus imágenes tienen autenticidad, hay una ambientación que respira verdad, e incluso en la morosidad de que se ha acusado a la película hay mucho de transcurso real del tiempo utilizado con eficacia dramática. En cuanto al significado concreto del film, quizás ni sus mismos autores lo hayan buscado, y hayan pretendido, simplemente, hacer una tragicomedia en la que la guerra es presentada como un juego sin sentido.

que presenta en tono de farsa la estancia de unos prisioneros ingleses en un campo de concentración nazi. El «plato fuerte» de la obra es la hilarante interpretación de Janes Robertson Justice. «Sombras de sospecha» es un film de la «escuela Hitchcock», escrito por Joseph Stefano (autor del guión de «Psicosis»), completamente falso, pero expertamente realizado por Anderson. Con un criterio ligeramente exigente, lo único que justifica la visión de la película es la magnífica interpretación del malogrado Gary Cooper.

Los no concursantes

En las secciones Informativa y Comercial vimos, como se ha dicho, poco material digno de reseñar. Afortunadamente, Polonia y Francia presentaron dos películas fuera de serie: «Los brujos son inocentes», de Andrzej Wajda, y «Una tan larga ausencia», de Henri Colpi.

Todo queda en un malabarismo pirrotécnico, lleno de sutilidades. Pero lo que ocurre es que ha habido algo más que erotismo sofisticado. Simplemente, ha surgido el amor auténtico entre los dos. Y ambos lo ocultan, tienen miedo a confesar sus sentimientos... El final parece entrañar una reacción positiva en la muchacha. Pero la solución queda en un interrogante. Posiblemente. Wajda singularice con exceso la peripecia de estos dos personajes en detrimento de la crítica social del trasfondo, pero permanece constante la evidencia de las dificultades que existen para que el amor verdadero surja y cuaje en un ambiente denominado por el escepticismo, la asepsia moral y la carencia de todo ideal. La realización es de una maestría consumada. Hay una admirable gradación de la línea de interés y una brillante solución del problema de las unidades de tiempo y espacio. Ta-

deusz Lomnicki y Krystyns Stypulkowaka bordan sus respectivos papeles.

«Una tan larga ausencia», de Colpi, es, ante todo, un alarde de narración en «tempo» lentísimo. Una mujer se siente extrañamente turbada por la presencia de un vagabundo que habita en un descampado, cerca de su establecimiento de bebidas, cree reconocer en él a su marido, desaparecido muchos años antes, a raíz de su detención por los nazis. Pero el hombre ha perdido por completo la memoria. Es un ser vegetativo, temeroso, infantil. La mujer, superado el sufrimiento moral de la duda, contiene su ansiedad y se dispone a lograr que el hombre vuelva a la vida. Pero debe proceder con un tacto exquisito, debe sembrar ante el hombre las sugerencias del recuerdo con suma cautela, porque el enfermo, inconscientemente, teme regresar a la realidad. La película es la descripción de los esfuerzos de esta mujer, los leves atisbos que asoman en la bruma mental del hombre, y el final infructuoso del intento. El film, compuesto con un cuidado extraordinario, está constituido por escenas de planos larguísimo en los que abundan típicos planos-secuencia. Globalmente, esto tiene la finalidad de hacer participe al espectador del avance, a la vez penoso y lleno de desasosiego, que sigue la esposa hacia un final imprevisible. En particular, cada plano de considerable longitud, tiene la finalidad de valorizar una acción desarrollada en tiempo real, apurando al máximo las posibilidades de la reiteración como elemento de expresión dramática apoyado en la tensa espera de algo que no se produce. Como era de rigor en una película construída de forma tan singular, la interpretación fue confiada a dos grandes actores. Son éstos Alida Valli y Georges Wilson. Ambos matizan admirablemente a los protagonistas de este patético empeño por recobrar una felicidad perdida.

Es preciso referirnos también a «El amor se paga con la muerte», de Edwin Zbonek, film germano de excelente realización y óptima interpretación. La acción transcurre en las montañas de Grecia, durante la ocupación nazi. Tomando como base argumental y, hasta cierto punto, ideológica, la leyenda de Filemon y Baucis, según las «Metamorfosis», de Ovidio, los autores del film narran la terrible historia de un anciano matrimonio que, impulsado por su bondad, ayuda a un joven nazi herido de muerte y este hecho es posteriormente causa de que en el cercano pueblo mueran treinta paisanos como venganza por la actuación de las guerrillas contra los ocupantes. Ello determina la condena a muerte de los viejos por los guerrilleros, pese a que su cabecilla salvó también en una ocasión la vida gracias al anciano matrimonio. La película quiere ser netamente antibelicista, pero, examinada objetivamente, adolece de confusión en su intención. El problema del ejercicio del bien a ultranza

queda en el aire y la única pieza de convicción —inválida—, parece residir en la larga secuencia final del viejo con su esposa, en la que el resorte sentimental está inteligentemente jugado sobre un fondo de poético patetismo. Esta película ganó diversos premios en el último certamen de Cine Religioso y Valores humanos, de Valladolid.

Asimismo, merece destacarse la película checoslovaca, dedicada a los niños, «El lavadero» («El pequeño soldado»), de Karel Kachyna, que pone de relieve la atención e inteligencia que el cine checo pone en esta clase de producciones. El film relata la historia del pequeño Frantisek, niño sobreviviente de un campo de concentración nazi que es recogido por un batallón checo, convirtiéndose en su mascota. Pero el chico quiere ser soldado y pelear como un hombre. Los soldados se ríen de él, pero finalmente el pequeño realiza una hazaña: descubre a unos espías disfrazados en el bosque y evita un descalabro. Se trata, desde luego, de un film propagandístico, pero concebido y realizado con suma inteligencia. Por un lado exalta la virilidad patriótica, el afán de lucha del niño contra el invasor; por otro lado, hay pacifismo en las escenas de la vida cotidiana (el niño vive con los mutilados que cuidan de la lavandería del batallón), y se marca el deseo de liberar pronto a Patria para vivir en paz. Y el niño nunca tiene contacto directo con la sangre. Se exalta su valor pero se censura, caricaturizándolo, su belicismo. La película pretende inculcar dos virtudes: el amor al prójimo y la obediencia. La primera se da a través de la vida en común del niño con los soldados; la segunda mediante la reprobación de las acciones indisciplinadas del niño, incluso en la última de ellas, que permite obtener una victoria.

Por último, y también en las Secciones Informativa y Comercial, hemos visto otro film polaco, «El regreso», y dos yugoslavos, «H-8» y «Martín en las nubes», dignos de ser citados.

«El regreso» es una película de Jerzy Passendorfer cuyo personaje central es un excombatiente que, lleno de nostalgia, vuelve a Polonia tras quince años de ausencia, y se encuentra con que el tiempo transcurrido ha levantado una barrera insalvable entre el pasado y el presente. La realización de Passendorfer, sin alcanzar la brillantez, acusa inteligencia y sensibilidad, pero se concede excesiva importancia a la peripecia amorosa del protagonista, en detrimento de una visión más amplia y profunda de las diferencias, positivas y negativas, entre la Polonia de la guerra y la Polonia de la paz.

En cuanto a las dos películas yugoslavas, ambas resultan de un gran interés cualitativo, teniendo en

cuenta que pertenecen a una de las cinematografías más incipientes de la Europa Oriental.

«H-8», de Mpok Tanhofer, es un relato en forma de reportaje periodístico, que tiene como finalidad la acusación contra «los asesinos de la carretera», los conductores imprudentes que ocasionan sangrientas catástrofes. La película se basa en un hecho cierto: el choque de un autocar lleno de pasajeros con un gran camión por culpa de un automovilista alocado. En el prólogo vemos el accidente y, seguidamente, vamos conociendo a las personas que lo sufrirán. En la última parte del film se logra un hábil «suspense» al producirse varios cambios de asiento entre los pasajeros, jugándose precisamente con las que serán «butacas de la muerte». La realización sale airoosamente de la difícil papeleta de la unidad de lugar, pues casi toda la acción se desarrolla en el interior del autocar.

«Martín en las nubes», de Rranco Bauer, es una simpática comedia juvenil, intrascendente pero agradable y amena, gracias a su excelente construcción y a su ritmo, sumamente ágil. Está protagonizada por una joven pareja preocupada por la búsqueda de piso. Su principal defecto, naturalmente, estriba en el visible soslayamiento de la realidad del problema.

FINAL

A través de esta recensión de las películas más importantes del Festival creemos ha quedado evidente la altura, menos que discreta, del mismo, según hemos indicado al principio. No es exagerado decir que el prestigio del certamen ha sido salvado exclusivamente gracias a su Ciclo Retrospectivo, manifestación aneja importante, pero que nunca puede pretender valor de meollo en un Festival. Dicho Ciclo merece sin embargo comentario aparte y pensamos dedicarle un próximo artículo.

El nuevo Director General de Cinematografía, señor Suevos, y el nuevo Director del Festival, señor Ferrer Monreal, han prometido actuar enérgicamente para superar las dificultades culpables de la mediocridad de este año. Creemos que, fundamentalmente, todo se reduce a que personas capacitadas lleven a cabo en el extranjero, directa y personalmente, una inteligente selección de películas para el certamen. Sabemos que muchas aportaciones no pueden ser elegidas. Pero sí cabe hacer dos cosas: rechazar el material malo e invitar un buen lote de films importantes. Las películas «invitadas para concursar oficialmente» constituyen una modalidad que puede, sin duda alguna, garantizar el logro de un Festival por lo menos digno y merecedor de atención.

JORGE FELIU.

Románico, siempre

Exposición de Jean Dieuzaide en Vich

Se dice que el aparato fotográfico no es más que un instrumento, sin alma ni cerebro. Sin duda, pero otro tanto puede decirse de los pinceles, de los colores y de las telas del pintor; y aun la mano de este último, a pesar del orgullo que le produce, no tiene ni alma ni pensamiento. No es el instrumento o el medio empleado, es la inteligencia que, dirigiendo al uno y utilizando al otro, realza la obra de arte.

De Alexandre Keighley es el párrafo que antecede y podríamos redondearlo diciendo por nuestra parte que es menos importante saber si la fotografía es un arte, que saber en qué medida es un auténtico medio de expresión.

Nuestro Museo escogió para la puesta en servicio de las nuevas salas de la planta alta, una exposición extraordinaria que, a la vez era una aportación al Año Románico, de tanta resonancia internacional, nos descubría la enorme carga artística de la fotografía, cuando la cámara es manejada por un experto de la talla de Jean Dieuzaide (Yan).

Angulos completamente inéditos. Conocemos al dedillo Sant Pere de Casserres, pues bien: él nos lo re-descubre. Ha reproducido retablos en que la técnica logra presentarnos una superación del original, aumentando nuestra admiración cuando sin hurtarse a dificultades, nos ofrece unas ampliaciones que pasan, no sólo al simple aficionado, sino al profesional ya adentrado en los secretos de la fotografía.

Muy cuidada la instalación y sin un solo pero que oponer a tan excelente muestra.

LUÍS JIMÉNEZ.



HAUGROQUINA

Floid

cuidará de sus cabellos

**LOCIÓN CAPILAR
PERFUME SEÑORIAL**

Sabe Vd. que un peinado perfecto se obtiene solamente si su cabello está sano?

Sabe Vd. también que para poseer el cabello sano es necesario que la cabeza esté exenta de impurezas y de caspa?

Cuide, pues, su cabello en seguida. Cómo? Empleando regularmente la HAUGROQUINA* FLOID, el más moderno y el más "verdadero" de todos los tónicos para el cabello.

DEJE VD. QUE LA HAUGROQUINA FLOID LE quite LA CASPA ANTES QUE LA CASPA LE quite EL CABELLO.

*Contiene HAUGROL vitaminado, medicamento dermatológico registrado con el n.º 18481 en la Dirección Gral. de Sanidad española, activante de la regeneración y crecimiento del cabello.

Puede Vd. escoger entre cinco tamaños de frascos diferentes



En España: HAUGRON CIENTIFICAL, S. A. - Barcelona



LIBROS - LIBROS RECIBIDOS - LIBROS - LIBROS RECIBIDOS

HOMO FABER. — *Max Frisch*. — *Biblioteca Formen-*
tor. — *Seix Barral*. — *Barcelona*.

«Homo Faber» es la segunda novela de Max Frisch que ha sido traducida al español. En sus líneas esenciales no difiere gran cosa del «No soy Stiller» con que el novelista suizo se dio a conocer a nuestro público. También en «Homo Faber» un «profuso tejido narrativo» sirve para plantear un problema filosófico, cuyos episodios quedan reducidos a meros accidentes en función de la contumaz experiencia subjetiva del protagonista.

Un ambiente de tragedia rodea los personajes y desde las primeras páginas adivinamos que el destino cumplirá fatalmente su cometido, sin que los casi desesperados viajes de Walter Faber — ¡hay, quizás, en ellos, un impreciso afán de liberación? — sirvan de otra cosa que de prólogo y de complemento al desenlace, si es que el término de la acción admite tal concepto.

La tragedia se desenvuelve casi dentro de los límites clásicos y en ellos y por ellos los personajes superan su contingencia. En manos no tan hábiles como las de Max Frisch su trágica dimensión se hubiese perdido por los vericuetos más o menos amables del folletín, porque siempre hay en la tragedia algo de aparentemente exagerado; como una atrofia de algo cotidiano que sólo se redime por la sinceridad y el arte.

En su línea expositiva «Homo Faber» nos parece mucho más rico en sugerencias en su primera parte que no en su segunda. Con todo, el conjunto constituye una considerable lección de planteamiento crítico, en la cual la trama no resulta nunca desordenada pese a las apariencias.

En el aspecto narrativo Frisch superpone o desarrolla en paralelo diferentes estilos: procedimiento subjetivo muy ligado a la escuela francesa actual, en las constantes dubitaciones del protagonista, alternando con elementos descriptivos de un marcado sabor academicista y un elocuente concepto objetivo del diálogo.

En la segunda parte del libro decaen las motivaciones dinámicas y se precipita el final que, a nuestro entender, no concluye la acción que la limita; algo así como si lo que ha terminado fuese un capítulo.

Nos parece que sería altamente interesante conocer obras anteriores de Max Frisch para constatar hasta qué punto se corresponden su evolución creadora y su evolución estilística. Pese a todo, nos parece que «Homo Faber» constituye un elocuente documento de nuestra época, tratado con el rigor formal y la autenticidad que debe ser norma en todo proceso creativo.

SOLNEGRE. — *Baltasar Porcel*. — *Nova Col·lecció Lletres*. — *Albertí, Editor*. — *Barcelona*.

La admirable facilidad creadora de que Baltasar Porcel hiciera gala en su tragedia «Els Condemnats», queda refrendada en «Solnegre», su primera novela, hasta el extremo de que la importancia plástica del paisaje, junto con la vibrante humanidad que lo habita — a menudo nos acordamos de Cela y de la joven novela española — y el denso contenido poético del lenguaje, nos distraigan, quizás en demasía del proceso vivencial del protagonista.

«Solnegre» tiene el contorno de un drama costumbrista, pero su realidad inmediata supone un problema psicológico que el autor desarrolla en contrapunto y que sirve, al mismo tiempo, como catalizador y límite a la acción. Nos parece, sin embargo, que la misma trascendencia del contexto — ese pueblo objetivado en sus mínimos detalles y que constituye un impresionante friso de personajes — diluye a menudo la autenticidad emotiva del relato.

Baltasar Porcel domina la narración y mueve sus personajes con indudable habilidad. El lenguaje es, en todo momento, fácil y vibrante. Quizás la más acusada pericia del novelista consiste en la creación de un ambiente denso, cuya fuerza expresiva trasciende en muchas ocasiones los límites estrictos de la novela para moverse en un terreno propio al juego poético, como consecuencia, tal vez, de una adjetivación de carácter netamente lírico.

Sin embargo no nos parece nada exagerado afirmar que Baltasar Porcel, que ya nos sorprendió agradablemente con «Els Condemnats», podrá exigir con todo derecho una especial atención hacia su obra de narrador, sobretudo cuando consiga no comprometer de una manera tan decisiva su condición de escritor en los temas planteados. Hay que dar tiempo al tiempo. Nuestro novelista es joven y conoce el oficio: su primera novela lo demuestra. Lo demás vendrá por sus pasos contados.

ANTOLOGIA DE LA POESIA REUSENCA 1960. — *Publicaciones del Centro de Lectura*. — *Reus*.

A pesar de las bombas atómicas, los hombres quieren poesía. Por lo menos, unos hombres, intentan redescubrir la belleza del mundo, ahora, cuando aun están a tiempo. El simple intento, es ya loable. En cuanto a la expresión de esta belleza, ya nos indica el prologuista que lleva el sello e invocación de Maragall, aunque se encuentren otros «padres» a través de estas páginas. Por ejemplo, se nota una clara influencia de Foix en Josep M.^a Arnavat. Por cierto que sus «8 poemas» son de lo que mejor se lee del conjunto. Señalamos también como destacables «Avui la neu i el gebre» de Vilá, muy acorde con su tema, quizá en contraposición a los «Goigs» de Huguet, demasiado complicados. Destacan también «La mar i jo» de Prats i «Entrada a l'Inconegut» de Correig, que no parece escrito por el mismo autor de sus poemas precedentes. En cuanto a Xavier Amorós, nos habla nostálgicamente de su tierra en unos hermosos poemas. Según nuestro gusto, los mejores son el I y el VI. Quizá con el uso repetido de versos muy cortos, endurece un poco la melodía del conjunto saltando a un ritmo de jazz que no concuerda con el fondo. Una loable reunión, en fin, de esforzados poetas que han aprendido a vencer con la mejor de las victorias. Esforzarse en descubrir la belleza, en todo.

AHORA MISMO. — *José Corredor Matheos*. — *Colección Adonais*. — *Rialp, Editor*. — *Madrid*.

Nos cuesta esfuerzo hallar gusto en los sonetos. Como en los cuartetos musicales. Quizá estamos un poco drogados por la independencia sin frenos, la libertad en todos sus aspectos. Por eso preferimos a Corredor Matheos cuando deja que sus autobuses duerman por el césped.

José Corredor Matheos es un gran poeta. Paga por ello su tributo al miedo «Los largos corredores olvidados» y a la soledad. Pero también conoce la esperanza: Una madre que anuncia el milagro de estar vivo aún, y el viento que trae manos solas, pero trae también la promesa de un sol limpio. Una esperanza siempre un poco vestida de negro, pero no por ello menos compensadora.

Todos los poemas son muy bellos. Quizá puedan distinguirse el II y VI de «Ceniza en las almas» y el II y V de «Manos color de hierba». En cuanto a los sonetos adolecen de menor Tono vital, exceptuando el primero. Cierto que el culto a la forma es una gran cualidad poética, pero siempre es el fondo el que nos llega al fondo. Es un buen poeta el Corredor Matheos de los Sonetos, pero sin duda lo es mucho mejor el de los poemas desencadenados.

Noticiario



Salvatore Quasimodo

El famoso poeta, Premio Nobel, que inició sus colaboraciones en nuestro país con el interesantísimo ensayo publicado en nuestro anterior número, tiene anunciada su próxima visita a Barcelona, donde dará una serie de conferencias sobre poesía contemporánea, la primera de ellas en el Instituto Italiano de Cultura y otra en la Facultad de Medicina.

Concurso de Christmas

El Club «Boul Mich» de Granollers anuncia un importante concurso organizado con una envidiable amplitud de miras, tanto en participación, válida para artistas de todo el mundo, como en lo referente a tendencias estéticas. Los nombres que componen el jurado dan confianza al participante. Se ve en ello la mano de Antoni Cumella.

A cuantos les interese, con sumo gusto daremos a conocer las bases.

Carles Riba y Josep M.^a de Sagarra

Nos llega la interesante noticia de que va a instaurarse el «Premi de Poesia Josep M.^a de Sagarra» dotado con una fuerte cantidad. El júbilo que la misma nos produce queda borrado por la contrapartida que el mismo origina: La desaparición del «Premi de poesia Carles Riba». No hemos podido confirmar la noticia, aunque nos llega de buena fuente, pero si fuera verdad cabría preguntar... Cabría preguntar tantas cosas...

Concurso literario permanente

En el interés de propagar, defender y enaltecer los valores humanos y culturales, LO RAT PENAT ha acordado abrir un Concurso Literario Permanente, concediéndose mensualmente dos premios para trabajos de ensayo, cuento, artículo, fábula... etc., escritos en lengua «catalano-valenciano-baleares» que irán publicados en la revista «València cultural» o en alguna otra publicación.

Cualquier detalle que pueda interesar, deberá solicitarse al Secretario de LO RAT PENAT, Plaza de Manises, 3, Valencia.

Previamente se señalarán los temas. Los más inmediatos son: Octubre, tema libre; Noviembre, algún aspecto

relacionado con Teodor Llorente Olivares, con motivo del L aniversario de su muerte; Diciembre, narración de Navidad o Reyes.

El Premio Biblioteca Breve

Se concederá a primeros de Diciembre próximo, concurriendo al mismo novelistas de la península y del extranjero. Es enorme el interés que ha despertado, puesto que la obtención del galardón lleva emparejada su concurrencia al «Prix International des Editeurs», de Formentor.

Esta colección, interesantísima por tantos conceptos, sigue una línea selectiva sin par en España. En nuestras columnas, Joan Triadú se ocupó extensamente de los títulos que en sus inicios publicó, de ello hace ya bastante tiempo. Por ello creemos que nuestros lectores nos agradecerán el trabajo que publicaremos en un próximo número.

Fiesta Mayor de las letras Catalanas

Los «premis de Santa Llúcia» que prestigian nuestras letras, se concederán una vez más en el transcurso de una cena de gala en el Hotel Colón, de Barcelona, el próximo día 13 de Diciembre. Tenemos noticias de que concurren al mismo lo más destacado de la literatura catalana, habiendo recibido también mucha participación de allende los mares.

Pinturas Murales

Como que últimamente muchos vicenses han decorado sus comercios con pinturas murales, creemos un deber dar nuestra opinión sobre los mismos, sintiendo de verdad no poderlo hacer hoy, pues el trabajo requiere extensión y el exceso de original no nos lo permite. En un próximo número lo haremos.

Nueva Basílica

Están muy avanzados los trabajos de construcción de una nueva Basílica en Vich. Nuestro juicio crítico, que artísticamente no es nada favorable a la misma, lo expondremos con detenimiento en el número que pensamos dedicar al Arte Religioso.



Homenaje al Escultor Angel Ferrant

Tendrá lugar en el Museo de Arte Contemporáneo, de Barcelona, sumándose a la misma ocho de nuestros mejores escultores. Está patrocinado por Club 49, Fomento Artes Decorativas, Rosa Vera, Asociación Artistas Actuales, Cámara Barcelonesa Arte Actual, Salón de Mayo y Correo de las Artes.

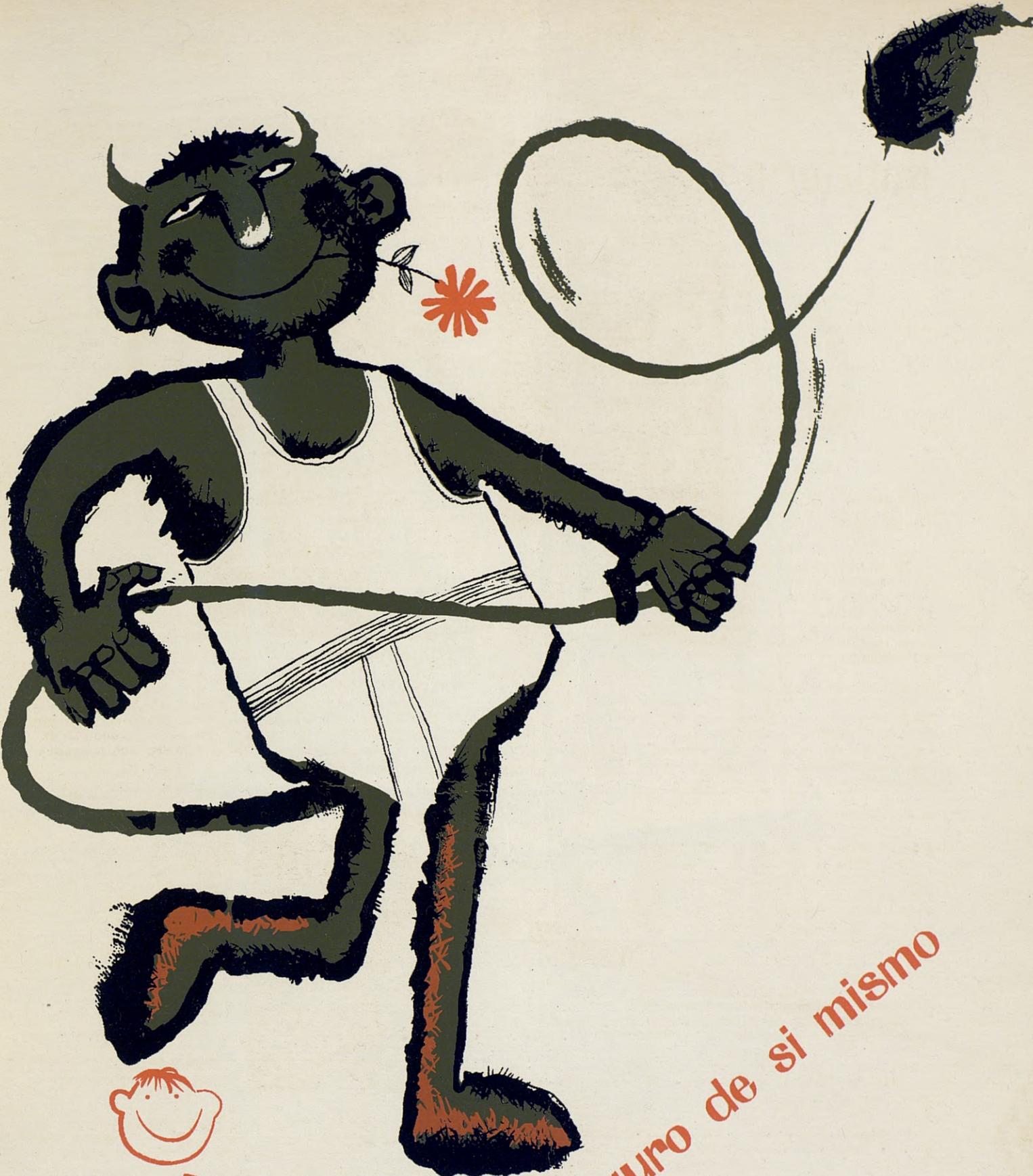
CUCHILLERIA

PERFUMERIA

BOFILL

Afiladores y Vaciadores especialistas

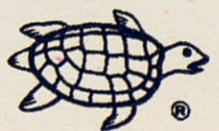
PRESTIGIO CENTENARIO



 cómodo y seguro de si mismo

con prendas interiores
TORTUGA

Cañamás®



reser./4



Vender o no vender... Este es el problema!!
ZOE le brinda soluciones  optimistas.
confiemos su publicidad  Gracias!
ZOE, en el Maresme.