

Yo conocí una vez a Duchamp en Cadaqués, poco antes de morir. Jugaba al ajedrez con Man Ray, otra gloriosa figura de aquel tiempo. Le abordé y quise sacarlo de aquello en que estaba para que volviese a su pasado... Pero era inútil, Duchamp, junto al ajedrez, era como Diógenes cuando Alejandro Magno le visitaba en su cubil y

más exhaustiva posible de su ideario pictórico actual, con sus antecedentes. Eso es lo que ha hecho, según creo, y me parece bien. Viola tenía —y creo que continúa teniendo— una idea bastante anárquica de lo que debe ser la pintura. Su amistad con Picabia quedaba perfectamente justificada con su ideario. También conoció a Wols en

Viola no ha superado al aformalismo, porque no podía superarlo: porque Viola es el aformalismo, por vocación interior, por manera de ser, por formación. El es la antiestructura, la antijerarquía, la antinorma. No podía tenerle respeto al normativismo del pasado ni a ninguna normativa formal del presente. Viola es un aformalista prenatal y posmortem. Su pintura anticohesiva fue centrífuga —yo así lo recuerdo— desde mucho antes de que esa tendencia personal suya estuviese autorizada por una tendencia generalizadora.

Y, sin embargo... Y, sin embargo, ese personaje, que no puede tener respeto por nada, que sobre todo no puede tener respeto por nada que signifique pasado —porque el pasado, la tradición, impone una jerarquía—, ese personaje anárquico en todo no es un tradicionalista, pero es un tradicionalista. Es decir, él sigue una tradición sin premeditación ni alevosía, inconscientemente: sigue una tradición sin disciplina tradicionalista. Lo más visible en su arte es la tradición tenebrista en su versión española. Lo que legó el Caravaggio y recogieron genialmente los españoles desde Ribera el Españoleto, la lucha a muerte de la luz contra la sombra, eso está en Viola. Está en Viola, pero no tontamente, no pasivamente; está en Viola con el agonismo de su propia contradicción: con esa contradictoriedad que produce violencia, que produce expresión y, por tanto, «expresionismo», que produce —de acuerdo con nuestra tradición más genuina— «realis-



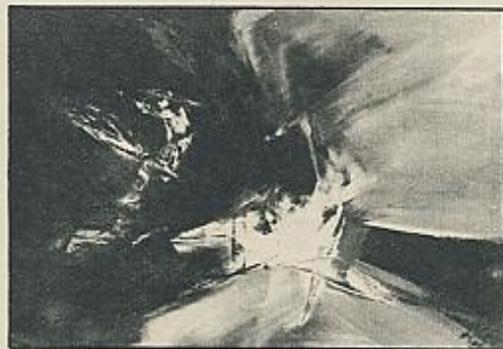
Exposición-homenaje a Marcel Duchamp en Sevilla. De izquierda a derecha, obras de Gerardo Delgado, Heras, Molina, Alcain, Fernando López, Equipo Múltiple, Suárez y Guinovart.

le ofrecía el oro y el moro, y él lo único que quería era que Alejandro no le quitara el sol. A Duchamp lo único que le interesaba era el ajedrez: todo lo demás, todo su glorioso pasado, era para él una aventura inútil. La conversión en inútil de toda su juventud fue el más decisivo acto dadaísta de su vida.

Manuel Viola, en el Museo de Arte Contemporáneo. Madrid

Se trata de una retrospectiva..., pero de una retrospectiva no fanática. Yo mismo, que no conozco toda la obra de Manuel («Manuel» le llamaban sus íntimos en el París de hace veinticinco años), pues yo mismo, aun desconociéndole su pintura de París, le recuerdo lo que traje aquí, recién regresado. Era su época que, para darla un nombre a una arbitraria clasificación, llamaré de «los gallos», porque, efectivamente, pintaba muchos. Y de eso hay muy poco o casi nada en esta exposición. Ha hecho bien Viola en no tomarse muy a pecho el carácter retrospectivo de esta muestra: es aún joven para eso. Y a cambio sí que conviene proporcionar una referencia lo

aquellos oscuros años de París. Yo, que le conocí bastante cuando estaba recién regresado, le recuerdo evocaciones de uno y otro; sobre todo, la exaltación de un arte sin jerarquías —de Picabia— o de un arte sin estructuras —de Wols— cuando aún no se le había dado carta de naturaleza al aformalismo. Luego llegó eso, el aformalismo, que venía a ser como un ani-



«Despegar», de Manuel Viola.

llo que se había creado para el dedo de Viola. Y, naturalmente, Viola entró a formar parte de la gran familia aformal, integrado en el grupo «El paso».

mo». Viola es un español anti-escurialense, antifilipino, anti-escolástico. Estaría bien en las hogueras inquisitoriales. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

Insólitos y cotidianos cazadores

Cinco personajes y una isla son los elementos principales con los que Ruy Guerra compone sus «Dulces cazadores». Al margen, una serie interminable de objetos, de frases, de cuentos, de composiciones musicales... Cada mirada, cada objeto, cada situación, cada emplazamiento de la cámara tienen un sentido y un valor insustituibles. Todo en la película tiene un carácter básico, pero abierto a una interpretación amplia. Tratar de definir ahora el sentido de cada una de las escenas de «Dulces cazadores» sería un trabajo estúpido. En la obra de Ruy Guerra pueden hallarse multitud de pequeñas significaciones, y cada espectador, a su aire, debe recomponerlas.

Aunque, por supuesto, no se trata de un juego privado de cada uno. «Dulces cazadores» es, claramente, la historia de un cúmulo de frustraciones. Las posibles interpretaciones de lo que se pueden considerar símbolos —todo ello depende del contexto cultural de cada espectador: el sentido de la ofrenda a los dioses, el carácter mágico de muchas frases o situaciones serán en Brasil, por ejemplo, diferentes que en un país europeo— no alejan de la línea fundamental de la película. Los cinco personajes de «Dulces cazadores» —dos son absolutamente principales y tres secundarios— se mueven en terrenos complementarios. Cada uno de ellos persigue la realización de un sueño. Clea, la mujer, sublima en el personaje mítico de un evadido de la cárcel sus deseos de realización personal. Allan, el marido, necesita autoafirmarse en la demostración de una vieja teoría sobre la vida de una determinada clase de pájaros. Ninguno de ellos logrará plenamente sus deseos. Y en la trayectoria de su frustración se mezclarán los condicionamientos culturales de los que no pueden separarse. Guerra explica con precisión admirable las limitaciones inevitables en que se encuentran sus personajes. Desde la configuración «familiar» de su relación al desarrollo de la vida cotidiana

—con las largas y detalladas comidas, con la concepción mágica, fetichista casi, de esas relaciones—, la película se va abriendo continuamente a la «explicación» de la vida de estas personas. Los imprescindibles datos aportados, tanto por la música de Carl Orff, Penderecki y Ted Deus Baird como por la espléndida fotografía en color de Ricardo Aronovich, son en el conjunto de la película, los componentes de su dimensión poética, es decir, en este caso de su sentido de obra abierta, un tanto irracional —inconsciente—, aunque no por ello deje de ser producto de una reflexión adulta sobre el hombre, su condición y cultura.

Ruy Guerra, en esta su tercera película —las anteriores fueron «Os cafajestes», no estrenada en España, y «Os Fuzis»; la siguiente ha sido «Los dioses y los muertos»—, ofrece, en su trayectoria de realizador enclavado por los técnicos en el movimiento del «cinema novo» brasileño, una nueva posibilidad de su expresión artística. Alejado de los condicionamientos, al parecer de rígida ortodoxia, del «cinema novo», no deja por ello de plantearse a nivel personal idénticos problemas. Calificada de obra burguesa y excesivamente hermética, «Dulces cazadores» no es sino un nuevo paso en la carrera de Guerra por acercarse a un medio expresivo como el cine, y de investigar, a pesar de todo, en sí mismo y en el medio que usa. Hablar de renuncia o de bobadas por el estilo (como han hecho muchos críticos franceses) es minimizar una obra y una trayectoria que, sin lugar a dudas, no se superan fácilmente con una sola visión ni permiten de inmediato el encasillamiento dogmático.

«Dulces cazadores» no es sólo una obra de espléndida belleza —posiblemente la más madura de las realizadas por Ruy Guerra, sino uno de los escasísimos títulos de interés que nos llegan de toda esa amplia e inabordable —desde perspectiva española— producción joven europea de los últimos años. ■ DIEGO GALAN.

La rabia nuestra de cada día

En su etapa de crítico mantenía François Truffaut que lo primero de que nos debe hacer partícipes una película es del estado anímico de su realizador en el momento de hacerla, de su situación —re-

sumible en un adjetivo— ante aquello que nos estaba narrando. Siguiendo esta idea, pocos films tan claros, tan directos, como «El coraje cotidiano» («Kazdy den odvahy», 1964), de Evald Schorm, que ahora empieza a exhibirse en los cine-clubs españoles.

A lo largo de la proyección, en todo momento resulta perceptible la crispada irritación —o la irritada crispación, como se quiera— con que Schorm ha seguido la crisis de Jarda Lukas, un obrero jo-

ven en completa disarmonía con la configuración que va tomando el mundo que le rodea. Se podría hablar con demasiada facilidad de una identificación entre protagonista y autor si no fuese porque este último mantiene un nivel de lucidez, una potencia de clarificación ausentes casi por completo (al menos en el momento exacto que la película recoge) en Lukas. Del complejo entrelazamiento de un lúcido dominio sobre aquello que se cuenta y una narrativa

crispada capaz de englobar la abierta crisis de un personaje, surge una de las obras más conscientes propuestas por las cinematografías socialistas y quizá la que lleva más lejos la validez de unos planteamientos auto-críticos.

Parte «El coraje cotidiano» de una determinada concepción de las relaciones hombre-sociedad, basada definitivamente en la interconexión dialéctica. Schorm se esfuerza en demostrar —y creo que lo consigue al máximo— cómo

las relaciones individuales vienen determinadas por las características socio-económicas —y, por extensión, políticas— de la circunstancia en que se desarrollan, y cómo, simultáneamente, dichas características son conformadas o prefiguradas por todas y cada una de las trayectorias individuales que inciden necesariamente en la colectividad. La continua renovación dialéctica que exige todo verdadero proceso político sólo será posible a partir de que la misma

renovación se produzca a nivel personal, y ésta resultará inviable si aquella no se efectúa. Dar el predominio a uno de los términos dialécticos, o nos llevaría a un individualismo idealista o a un fatalismo sociológico, del que el «realismo socialista» ofreció abundantes muestras durante el periodo staliniano.

Sin embargo, el pensamiento de Schorm con respecto a cuanto queda dicho no viene dado en «El coraje cotidiano» a través de su formulación po-

ADOLFO ARRIETA

Nacido en Madrid en 1942 y educado en el colegio Ramiro de Maeztu, Adolfo Arrieta se dedicó al cine desde edad temprana: ya en 1966 había realizado dos mediodietras que fueron presentados en 1968 en el Festival de Pesaro. Instalado en París desde 1967, Arrieta realiza en Francia dos largometrajes: «El juguete criminal» y «El castillo de Pointilly». Integrado en el colectivo Jeune Cinéma, que logró inventar una forma de distribución ajena al circuito comercial clásico, Arrieta es autor de los guiones, empuña la cámara y realiza él mismo los montajes. Javier Grandes ha actuado en todas sus películas, y otros intérpretes son Françoise Lebrun, Jean Marais, Dionys Mascolo, Michèle Moretti... Su última película, «El castillo de Pointilly», suscitó el siguiente entusiasmo de Marguerite Duras...

La tumba de lo imposible

Una joven habla de su infancia. Algo vemos de lo que dice. Una niña que ríe. Que sueña bajo un escritorio. Que dibuja, dibuja un castillo legendario, por encima del cual escribe: "Castillo de Pointilly".

Por encima de la niña que dibuja, alguien. Alrededor de la niña, por encima de su mirada, por todas partes a su alrededor, alguien. Una sombra. Desde el comienzo, esa sombra está ahí. Alguien que vela por la niña. Sombra muda, de naturaleza lejana, y presente: el padre. El padre-Rey.

La identidad de la sombra propuesta por Arrieta es la del padre.

La joven nos habla. Su madre muere, nos explica, poco después de su nacimiento. Es educada por su padre. Este padre no volverá a tener otra mujer legal. Viudo. Muchas mujeres pasan por la casa del padre. Ninguna se queda. Con excepción de una sola: la niña.

Este padre, por sí solo, hace la felicidad de la niña, fabrica esta felicidad y la gobierna. ¿Esto quiere decir que el padre le concede todo? No. Existe una prohibición: la de penetrar dentro de un cierto perímetro llamado el castillo de Pointilly. Los bienes del padre son vastos como el mundo y ella puede disponer de todo, con una sola excepción: Pointilly.

La niña ha crecido. Ahora coincide consigo misma. Alcanza la misma edad de la joven que nos habla, que nos dice que un día, un cierto día, ninguna mujer vuelve a pasar por la casa del padre. Que ella misma la abandona. Y que luego regresa. Y luego vuelve a partir para siempre.

La seguimos. Ella sigue hablándonos y nosotros seguimos viendo algo de lo que dice. Hablará hasta el final del film, ante nosotros, a intervalos regulares. Su lenguaje es simple, como dictado. Nos mira, nos dice que no comprendo lo que está viviendo. Nos abandona. Vemos lo que ella nos cuenta: la ciudad muda a la que ha ido a buscar, por orden de su padre, el destino común.

La empresa desmesurada que consiste en llevar a la par el relato filmico y su moral es mantenida. El pleonismo aquí se vuelve la estructura misma del film.

La consecuencia de este pleonismo, de esta falta clásica, es de orden mágico. La interacción entre el relato y la imagen es tan violenta que si de pronto le faltara el relato a la imagen, ésta se encontraría privada de sentido.

¿Por qué esta necesidad de pasar por el pleonismo? A mi juicio, porque era la única vía posible para dar cuenta de un dato general a través de un dato particular, y ello sin que la historia particular, lo vivido-por-una-sola-persona, gane en importancia, en interés inmediato, con respecto a lo vivido-por-todos.

Así, pues, cuando vemos a la joven mezclarse a la vida de la ciudad, caminar por las calles, sentarse en los cafés, buscar departamento, etcétera..., la percibimos, al mismo tiempo, en ese otro ámbito del que ya ella nos habló a la sombra del padre distante. Dicho de otro modo, la joven en carne y hueso se pasea como se pasearía su propio principio si éste fuera visible al ojo desnudo. Lo que no quiere decir que el relato de la joven aclare en lo más mínimo la ciudad que recorre. Por el contrario, la transfigura. La joven no cambia la ciudad. Es la ciudad que cambia. La magia es esto: lo concreto, que sin perder nada de su peso, se abstrae.

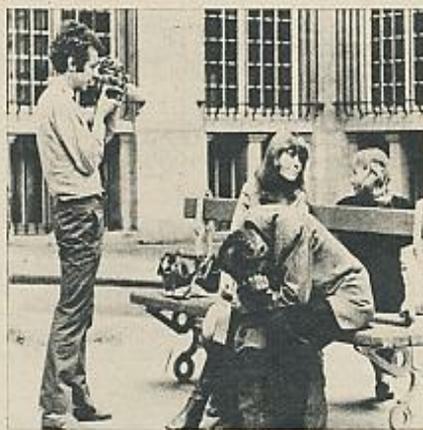
A mi juicio, la pureza del relato de Arrieta es de un rigor tal que me parece difícil superar.

¿El tema del film? No lo sabría decir. En todo caso, gira alrededor del padre, del reino del padre sobre todo destino. Que este padre sea terrestre o no, que lo llamemos con un nombre o con otro, él nos concierne a todos, por sumergidos que estemos en la ilusión de claridad, en la ingenuidad de la razón.

Pointilly justamente representa lo que nunca será alcanzado por lo vivido. Es la tumba de lo imposible, la edad de oro de la fusión original, la noche autista sin duda, pero de todos los dioses, sin excepción alguna.

La ambigüedad del Redentor alcanza aquí su punto culminante. Puesto que el padre al dar a su niña todo lo que existe, y el resto, le da también la alienación, de la cual él es la causa. El padre le dice: "Todo lo vas a conseguir de mí, incluso la imposibilidad de deshacer el vínculo que te une a mí, incluso el conocimiento de la naturaleza de este vínculo".

El eclesiástico se quejaba de un Dios que le



Arrieta en el rodaje de "El castillo de Pointilly".

había dado el sentido del infinito y que, al mismo tiempo, le había privado de la percepción del infinito.

La joven se queja de una perturbación cuya naturaleza y cuya ley le son desconocidas.

En la ciudad en que se sumerge, el amor se le va a presentar bajo la forma de un joven extraño que, como el padre, será de naturaleza lejana y que, como él, hablará de Pointilly. Es en Pointilly, le anunciará el joven más adelante, pero sin embargo es el curso de esta vida, donde se va a consumir la unión de los amantes. ¿Es tan simple? No. Puesto que la violación de lo prohibido se hará con el consentimiento del padre, con su ayuda. Es el padre quien llevará a la niña dormida —admirable secuencia del último viaje— y la echará al cubo de la basura de otro amor, terrestre. Después de lo cual, desaparecerá, a fin de presidir el mismo la organización de su "olvido".

Dos distancias, pues: la que separa a la joven de la realidad que la rodea, y la que separa a la joven de su padre. Estas distancias son iguales. Cuando el joven aparece, se podría creer que la primera distancia será suprimida. No es así. Tan pronto como aparece, el joven se aleja a su vez, como la ciudad. Desarreglo matemático perfectamente visible aquí. La joven afirma no comprender esa distancia que se abre a su alrededor, por todas partes: es ella misma quien la crea.

El material que emplea Arrieta es mínimo, admirablemente transparente, casi podríamos decir vacío. No vemos nada al mismo tiempo que estamos viendo. No comprendemos nada, al mismo tiempo que comprendemos todo (...).

Para mí, hacía mucho que el cine no respaldaba de tal modo. ■ MARGUERITE DURAS. (Traducción, Raúl Escari.)

sitiva, sino por medio de su contrario, lo que enriquece notablemente el valor crítico del film. Trataré de explicarme: la situación de crisis de Jarda Lukas proviene de la invalidez actual de unos métodos de lucha política, de un rigor ideológico, a los que él se ha entregado plenamente en años atrás. Pero esa invalidez radica tanto en que dichos métodos correspondían a una etapa anterior (stalinista o no, la película no acaba de precisar), como en que la sociedad a la que tratan de aplicarse ha sufrido un estancamiento —una «cristalización», si se prefiere— en su desarrollo revolucionario, ha evolucionado en un sentido conformista, autotranquilizante, derechista en suma. Es decir, que la crisis no se produce por el desfase de A con respecto a B, ni de B con respecto a A, sino que se trata de un desfase a dos niveles, siendo ambos «culpables» de esa situación. Por otra parte, cuando el obrero protagonista intenta refugiarse en una relación individual, en una relación erótica más concretamente, para enmascarar su crisis, para apartarla a un lado mientras duerme, no logrará sino trasplantar esa misma crisis a dicha relación erótica, acabando por destruirla tras un amplio proceso de deterioración. Y ello, por un fallo de planteamiento, por un olvido consciente —admito la contradicción— de esa necesaria (en cuanto inevitable) interrelación dialéctica individuo-sociedad que más arriba queda apuntada.

«El coraje cotidiano» ofrece, además, el interés de recontrarnos con uno de los períodos más fructíferos del cine contemporáneo: lo que se conoció como «nova vlna» checoslovaca, abortado por los sucesos de agosto de 1968. Contrariamente a lo mantenido por diversos asistentes a la «première» de la Federación Nacional de Cine-Clubs, pienso que al film de Schorm no le han afectado los siete años transcurridos desde su realización. Guardando afinidades con obras como «Sábado noche, domingo mañana», de Reis; «Prima della rivoluzione», de Bertolucci, o «El hombre no es un pájaro», de Makavejev, el primer largometraje del autor de «El regreso del hijo pródigo» nos sigue

lanzando a la cara con toda su violencia interna el testimonio de una crisis brutal que no tenemos derecho a dejar de reconocer, también, como nuestra. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

El Ciclo de La Algaba

Las representaciones se han celebrado en una nave, sobre un improvisado tablado, frente a unas trecientas sillas plegables. La entrada costaba veinticinco pesetas —algunos dicen que mucho si se quería interesar al vecindario algabeño, otros sostienen que es una cifra razonable para el proletariado rural e industrial andaluz, y que por debajo de los cinco duros se entra ya en el acto paternalista o en la limosna cultural— y la nave se abarrotó de público, en una buena parte procedente de Sevilla. El Ciclo de Teatro y Cante Jondo de La Algaba —pueblo situado a muy pocos kilómetros de Sevilla— cerraba sus representaciones con «Cuento para la hora de acostarse», de O'Casey, en una versión inteligentemente «sevillanizada» por el grupo Esperpento. Luego, en la habitación donde ensayan los del Teatro de La Algaba, se reunían la mayor parte de los participantes en el ciclo y planteaban una serie de problemas relacionados, mucho o poco, con sus actividades.

En el ciclo en cuestión habían intervenido: el Teatro Algabeño, Adagio, de Puebla de Cazalla, y Formas y Esperpento, de Sevilla. Faltaba la actuación de José Menese, especialmente destinada a reafirmar el término de cante jondo que figura en el título del ciclo. Unas semanas antes en Puebla de Cazalla, con intervención casi de los mismos grupos, se había celebrado un ciclo semejante.

El fenómeno es muy interesante. Porque al ya conocido caso del Teatro Lebrijano —cuya versión de «Oratorio»

no pudo presentar en Puebla de Cazalla, pese a estar anunciada— se unen ahora, que se pamos, el Teatro Algabeño y el grupo de Puebla de Cazalla, como expresiones de un teatro del campo andaluz, al que interesa —y en esto sería el Lebrijano otro precedente inmediato— el cante como manifestación dramática popular.

Los problemas de estos teatros, a partir ya de su real o simplemente emocional y programática conexión con el campesinado, son muchos. ¿Cómo organizarse? ¿Cómo conseguir regularmente los medios materiales para desarrollar su trabajo? ¿Qué tipo de espectáculo deben proponer en función de ese «nuevo público» a que aspiran? ¿Qué temas y qué lenguaje? Y, en última instancia, ¿es realmente posible ese teatro campesino? ¿Existe eso que se llaman las circunstancias objetivas? Porque de no darse éstas nos encontraríamos con la siguiente disyuntiva: ¿Hay que «llegar hasta donde se pueda»? ¿O será mejor asumir la actividad teatral dentro de sus límites conocidos, evitando planteamientos que acaben convirtiéndose en «justificaciones»?.

Estamos metidos en un terreno movidizo, plagado de preguntas nuevamente suscitadas por esos dos ciclos de la provincia de Sevilla. Entre el público de La Algaba había tres hombres ya maduros que hicieron teatro antes de la guerra en uno de los dos grupos que había en el pueblo. Los tres acudieron animosos al debate posterior. Y la verdad es que los tres viejos actores se marcharon cuando el «coloquio» se nos empantanó en el recuerdo de lo sucedido en el Festival de San Sebastián. Falta ahora saber si ello se debe a un injustificado desinterés de los tres ex actores por el curso del «teatro independiente» o a un mucho más injustificado desinterés de bastantes de los allí reunidos por lo que realmente importa y preocupa al grupo social a que estos tres hombres pertenecen.

Quizá la verdadera cuestión sea ésta: ¿Quiere y puede la clase popular hacer su teatro? Porque si no, siempre andaremos con el viejo «Para el pueblo, pero sin el pueblo». ■ JOSE MONLEON.

LIBROS

MEMORIAS DE LETICIA VALLE, Rosa Chacel. Lumen. EL COLLAR DE LA PALOMA, Ibn Hazm de Córdoba. Alianza Edt. ADIOS A TODO ESO, Robert Graves. Barral. MISTERIO BUFO, V. Maiakovski. Cuadernos para el Diálogo. MIENTRAS, Blas de Otero. Javalambre. POESIAS COMPLETAS, Pedro Salinas. Barral. LOS HOMBRES Y LAS MOSCAS, Ops. Fundamentos. ESTE PAIS, Máximo. Ediciones 99. VEN, VEN, LUCIFER, Regueiro. Siglo XXI. SUITE INGLESA, Julien Green. Taurus. LA PRACTICA DEL ARTE, A. Tapias. Ariel. PUNTO Y LINEA SOBRE EL PLANO, Kandinsky. Barral. LA OBRA PICTORICA DE MODIGLIANI, Noguier. GUSTAVO FLAUBERT, ESCRITOR, Maurice Maheu. Lumen. LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL, Corrales Egea. Cuadernos para el Diálogo. NOVELA Y SEMIDESARROLLO, Fernando Morán. Taurus. MANIFIESTO ROMANTICO, Victor Hugo. Península. INTRODUCCION A LA ESTETICA, Hegel. Península. LOS QUE NUNCA OPINAN, F. Candel. Estela. TIEMPO Y POLITICA, Regis Debray. An-thropos. LA GUERRA, Gaston Bouthoul. Oikos Tau.

COMICS



HAXTUR, de Victor de la Fuente. (Album y episodios en «Trinca»; en preparación el segundo álbum. Ed. Doncel.)

Una de las pocas muestras de héroes no mitificadores del comic español actual. «Haxtur», guerrillero latinoamericano, busca las razones de su lucha y el porqué de su muerte en un en-

cuentro con fuerzas regulares en la selva. A través de varios episodios, «Haxtur» se enfrenta con los mitos y dominaciones que le han llevado a la guerrilla. Aunque con ciertos resabios metafísicos, no acordes con la realidad que fabula, «Haxtur» representa un camino totalmente válido.

BANGI, núm. 6. Estudios e información sobre la historia española en USA. DON TALARICO, de Jan. Ed. Argos. ANACLETO Y CUENTOS DEL TIO VAZQUEZ, de Manuel Vázquez, en colecciones Olé y Alegres Historietas. Ed. Bruguera. MAFALDA, 7, de Quino. Ed. Lumen. VEN, VEN, LUCIFER, de Regueiro. Ed. Siglo XXI. MANOS KELLY, de H. Palacios, en «Trinca». Ed. Doncel. PEANUTS, de Schulz, en «Carlitos». Ed. Bura Lan. EL ATAUD DE DRACULA, de Crandall y Godwin, en «Vampus». Ed. IMDE.

MUSICA

TEATRO REAL (MADRID).

Sábado 22, a las 19,15, y domingo 23, a las 11,30 horas.

«Sinfonía Haffner», de Mozart; «Concierto para violonchelo», de Escudero; «Petrouchka», de Strawinsky. Orquesta Nacional. Violonchelo: Corostola. Director: Foster.

WHISKY JAZZ CLUB (MADRID).

Jueves, viernes y sábados. Elia Fleita.

TEATRO REAL (MADRID).

Lunes 31, a las 23,00 horas.

Concierto extraordinario a beneficio de la UNICEF. Henryk Szeryng (violin) y José Tordesillas (piano). Obras de Beethoven, Bach, Brahms, Schumann, Ponce y Sarasate.

TELEVISION

Viernes 21, a las 23,55 horas.

MUSICA PARA VER: «Concierto para violín y orquesta en re mayor», de Paganini. Orquesta Sinfónica de la Juventud, de Munich. Violín: Lukas David. Director: Eberhard Schöner (Primera Cadena).

Sábado 22, a las 21,55 horas.

RITO Y GEOGRAFIA DEL CANTO: «CANTOS PROCE-