

generación «beat». Stan Van Der Beek, otro maestro del «collage», es famoso por sus filmaciones de los «happenings» que organiza el artista «pop» Claes Oldenburg.

El más popular entre el gran público de todos los autores independientes norteamericanos es, sin embargo, el ya antes citado Andy Warhol, auténtica «supervedette» del «underground». Se trata de un autor prolífico que irrita y aburre a la gente y que, sin embargo, siempre atrae. Warhol procede del arte «pop»: se hizo famoso pintando, con una fidelidad a la realidad casi exasperante, aunque en el fondo no exenta de ironía, botes de sopa «Campbell's» y botellas de coca-cola. Ese mismo realismo irónico de sus pinturas lo encontramos en la obra cinematográfica de Warhol. La primera de sus películas que llama la atención es «Sleep» («Sueño»), de 1963, en la que se nos muestra a un hombre durmiendo apaciblemente durante ocho horas. «La vida de Juanita Castro» y «Harlot», versión muy personal de «Harlow» lograron también gran éxito de público. De 1966 es la famosa «Chelsea Girls», de tres horas y media de duración, rodada exclusivamente en el hotel Chelsea y clara precursora de «Easy Rider», de Dennis Hopper. Andy Warhol no trabaja solo: tiene a su disposición todo un equipo de guionistas, técnicos y «superestrellas». Y han fundado su propia compañía, la Andy Warhol Films Inc. También el cine independiente se comercializa. ■ JOAQUIN RABAGO.

Landrú, proceso a la historia

La historia de Landrú, asesino de once mujeres y condenado a muerte sin pruebas, hubiera ofrecido a cualquier realizador que pretendiera tranquilizar o emocionar al público innumerables posibilidades. Sin duda, el personaje de Landrú es uno de los más sugerentes para conseguir en cualquier sentido o con cualquier fin magníficos éxitos basados sólo en truculencias efectistas. Claude Chabrol no sólo ha huido de la

emoción fácil, sino que no ha pretendido moralizar ni demostrar la validez de unas ideas apriorísticas. Chabrol, sin emitir ningún juicio sobre la vida y obra de su Landrú, se ha limitado a fotografiarle, tratando de encontrar los mecanismos que le obligaron a actuar de esa manera.

Ya es costumbre en el cine de Chabrol que trate de estudiar a sus personajes dentro del ambiente en que se mueven, dando a éste no sólo un valor espacial, sino un límite sociológico determinante. «Le boucher», su última película, de la que «Landrú» es un claro antecedente, es, de momento, la culminación de esta necesidad en el cine de Chabrol de concebir las historias que narra en el muy preciso ámbito de una sociedad concreta. Como crónica, objetivada e impersonal, la primera parte de «Landrú» presenta al protagonista, padre de familia, burgués ortodoxo, puritano sensible, con los problemas económicos privados que trascienden de la situación de guerra —la primera mundial— por la que atraviesa el país. Inopinadamente, Landrú comienza a seducir, asesinar y robar mujeres con el fin de alimentar a su familia. En la situación por la que atraviesa Francia, Landrú no encuentra otra solución más adecuada para sobrevivir, aunque esta solución, como él mismo dice, pueda llegar a causar una sensación de vértigo insoportable.

Chabrol utiliza los dos elementos dramáticos —la guerra y los asesinatos de Landrú— paralelamente, de forma que ninguno de ellos pueda existir independientemente. Más que un juicio de valor, la interrelación de ambos acontecimientos supone sólo un aprovechamiento objetivo de dos situaciones reales. Insistiendo en su falta de compromiso directo con la historia narrada, Chabrol, más interesado por las conclusiones de la misma, se permite sonreír en su crónica, y las notas de humor aparecen continuamente, obligando a prescindir del detallismo anecdótico que taparía el fondo de la historia.

La segunda parte de la película, tras una pausa ligeramente policíaca que pueda unirlos, es ya el juicio de Landrú, del que éste saldría con-

denado a muerte. La importancia del juicio —lo que a Chabrol le interesa del mismo— son los mecanismos de la justicia, la reacción del público, la conducta del procesado. Mucho más cuando, en este caso, intervienen dos factores fundamentales que personalizan el juicio de Landrú, alejándolo de la rutina judicial.

Pero en este debemos detenernos un poco, dado que la versión que se proyecta en España carece de 11 (léase once) secuencias o escenas que daban a la película un sentido radicalmente diferente. En estas once secuencias están incluidas todas aquellas en las que Clemenceau y Mandel (que interpretaban Raymond Queneau y Jean-Pierre Melville), tras la firma del armisticio, discuten sobre la necesidad de disimular las repercusiones del mismo y orientar la opinión pública hacia problemas marginales, y las que señalan el interés de ambos por transformar el juicio de Landrú en un «affaire» suficientemente escandaloso para conseguir sus propósitos. Asimismo no existen en la versión que se proyecta en España (en cuyos títulos de crédito aparecen los nombres de los actores arriba indicados y que algún crítico madrileño ha recogido en sus comentarios señalando su excelente interpretación) las escenas del juicio en las que declaraban los falsos testigos y parte importante de los testimonios de los auténticos, la escena en que se niega el indulto y otra de amor.

Careciendo de estos datos, en la versión española sólo importa el hecho de que los jueces condenan a Landrú sin pruebas. Pero el público del cine que ha asistido a los asesinatos no tiene en esto ninguna duda. La declaración de inocencia que Landrú hace al final no tiene aquí más valor que el gracioso, cuando se trataba de una dura crítica contra el sistema que le condenaba.

La utilización del color, la banda sonora, la interpretación de Charles Denner, en el papel de Landrú, han sido canalizadas por Chabrol de manera que la película lograra siempre el distanciamiento narrativo preciso que transformara su obra en una crónica

de hechos casi documental, antes que un alegato apasionado que sin duda hoy —ocho años después de su realización— hubiera resultado ingenuo y quizá carceriera de valor. ■ D. GALAN.

TVE-2: «La noche del cazador»

Abriendo el desigual ciclo la Segunda Cadena de TVE sobre «Realismo americano» —bajo cuyo ambiguo enunciado tendremos ocasión de tomar contacto con un interesante, y prácticamente inédito en España, realizador: John Cromwell, presente con sus dos títulos más significativos: «Caged» («Sin remisión», 1950) y «The goddess» («La diosa», 1958), ya proyectada cuando se publiquen estas líneas—, pudimos ver el excelente «The night of the hunter» («La noche del cazador», 1955), de Charles Laughton, film perfectamente inscrito en el «cine maldito» y cuya difusión es lamentable se reduzca en nuestro país a una cadena de televisión, que ni siquiera cubre todo el territorio nacional, con un pésimo doblaje sudamericano.

Lo insólito de las imágenes de «La noche del cazador» comienza en la propia personalidad de su director. No es fácilmente conciliable la trayectoria interpretativa de Laughton, su personalidad humana incluso, con el desarrollo de esta película, cuya continua propuesta de sensaciones sorprendentes se sitúa a un nivel en absoluto superficial, sino que, en sus últimas consecuencias, cuestiona sobre toda la problemática del realismo como fenómeno ideológico-estético. El que fuera definido por Hitchcock como uno de los «objetos» más difíciles de fotografiar, se lanzó a los cincuenta y cinco años a una aventura que quizá sólo ahora es posible medir con exactitud. La calidad de sus acompañantes en el intento, desde James Agee en el guión (recuérdese «La reina de África», de Huston, cuyo texto también era suyo, así como los dos tomos «Agee on film», donde reunía su trabajo de ocho años como crítico y diversos guiones no realizados) hasta

Stanley Cortez en la fotografía, pasando por Robert Mitchell, Lillian Gish o Shelley Winters en la interpretación, reforzaban una experiencia que podría definirse como la antiobra maestra, donde lo inconsciente, lo obsesivo, casi lo subconsciente y atávico llegaban a una cota —desigual, pero alta— pocas veces alcanzada por el cine norteamericano.

Si la figura del corrompido predicador Harry Powell mantiene puntos de contacto con el «Elmer Gantry», de Brooks, o determinados pasajes de «Rachel, Rachel», de Newman, en lo que tiene de análisis de una alienación religioso-erótica, el clima de «The night of the hunter» se enraza en lo más profundo del expresionismo alemán y lo insólito de las fabulaciones naturalistas nórdicas de resonancias teológicas. Es como dar la vuelta al «Moby Dick», de Huston, o empezar la Biblia al revés. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

«Después» de Grotowski

Creo que la presencia de Grotowski en Madrid ha sido decididamente útil, dando a esta calificación toda la modestia que cuadra al escuálido ensayismo español. Es seguro que para muchos asiduos y rutinarios espectadores del teatro conservador e incluso para una mayoría de profesionales de la escena española, el nombre de Jerzy Grotowski es, y quizá lo será para siempre, un simple pero arduo problema de pronunciación. Otro nombre de esa misteriosa constelación de santones, invocados de vez en cuando por críticos y mozalbetes que no saben —experiencia suprema y decisiva— lo que es preparar una comedia en siete días, hacer mil veces la misma obra o recorrerse media España —capacidad de asociación entre el nombre de cualquier ciudad, el de su tea-

VOLVER SOBRE ESPAÑA

Al Este de Quintanilla de las Viñas, dos o tres carreteras secundarias unen a la región de Lara —"el alfoz de Lara", de que hablaba en mi crónica anterior— con la de La Sierra propiamente dicha. Se le llama genéricamente "La Sierra" en esa parte de Burgos a una zona en la que confluyen los Picos de Urbión, la Sierra de la Demanda y la Sierra de Neila, en un conglomerado en el que es muy difícil establecer fronteras topográficas. Por allí cerca nace el Duero, ya en tierras sorianas, y una serie de ríos secundarios de aguas limpias que hacen las delicias de los pescadores de truchas, como el Arlanza, el Pedroso y el Arlanzón... Todos esos lugares deben poseer un oscuro pasado ligado a la vida fundacional de Castilla, a la historia de los Siete Infantes y aun a la del Conde Fernán González, cuyo solar quedaba en Covarrubias. Ahora, los arqueólogos están descubriendo un conjunto de necrópolis altomedievales que clasifican "de la época de la repoblación", como la que hay en Revenga, la de Suellacabras y la misma de Palacios de la Sierra... Todo indica, en efecto, que esa región tuvo una intensa vida en

los primeros tiempos románicos. Y más que nada, lo indica su misma arquitectura religiosa.

VIZCAINOS DE LA SIERRA

Si uno llega a Vizcainos en domingo, a determinada hora de la mañana, puede encontrarse al pequeño pueblo completamente vacío y sus casas abiertas. Sin embargo, el murmullo animal y ganadero late por todas partes. No, el pueblo no está abandonado: es que sus habitantes están en misa. Ese sordo runrún de las iglesias en acción lo delata inmediatamente. Porque, además, llegar a Vizcainos es llegar a su iglesia, que está al borde de la única carretera que une al pueblo con el mundo. Vizcainos: ese nombre ya es un índice originario, ligado también, de manera indudable, a la época de la repoblación. Debemos esperar: No está bien, no parece válido, marcharse de una población viva sin cambiar una mínima palabra con sus gentes. Además, la espera es agradable. A la puerta de la iglesia hay un árbol de tupida copa, de anchísimo tronco aun cuando ya un poco hueco por los años, bajo el cual vale la pena descansar. Además, desde aquí, vemos el conjunto de la iglesia románica.

Lo más bello es la torre, no muy alta, con dos cuerpos solamente, pero de una gran esbeltez cuando se contrasta su volumen con el de la iglesia misma, con ventanales de medio punto flanqueados de capiteles bellamente labrados. Y luego, el pórtico, a cuya sombra vamos a ver muy pronto a toda la población campesina reunida... ese pórtico que tanto se prodiga por estas iglesias románicas de la región, que es como un claustro abierto, aun cuando en éste —como en un índice de su inevitable ruralismo— sea más limitado el número de sus arcos. Como la iglesia es de un solo cuerpo, sin crucero, se le pueden ver muy fácilmente sus canchillos, tan similares a otros de otras iglesias de la comarca. Casi todos son cabezas de animales y casi todos los animales son los tutelares del lugar: machos cabríos, jabalíes, gamos... la fauna que aún pulula por los montes próximos. Por dentro —no es necesario esperar a que la gente salga, pues ya conocemos la iglesia—, naturalmente, la iglesia no se conserva románica en estado puro. Como casi todas las iglesias españolas, pagó bien su tributo al barroco, pero muy bien pagado, con ese color, con ese candor que el campesinado español sabe echarle a su barroco cuando nace en estado puro... De todas



La iglesia de Vizcainos.

maneras, conserva en el arco de su cabecera dos enormes capiteles de la vieja época, impresionantes por su historia de caballeros que luchan entre sí.

Pero la población ya sale. Si no estuviéramos nosotros, los varones mayores se detendrían más bajo las arcadas a comentar sus íntimas preocupaciones campesinas. Pero allí estamos nosotros, gente rara, aun cuando no completamente desconocida. Nuestra presencia establece como un corto circuito en su normal relación. Pero se nos saluda con cordialidad: somos antiguos visitantes. Hay que saludar, antes que a nadie, a Tomás, viejo amigo de estos pagos. Tomás es, al mismo tiempo, cartero y labrador. Tiene un hijo seminarista en Vitoria, y otro, en edad escolar, que se llama Martín, al que yo le llamo, por bromear, «Martín Lutero» cosa que él siempre rechaza horrorizado. Junto a mí, oigo el comentario de un campesino, que habla del destrozo que le han hecho los jabalíes en su patatal, dos noches antes...

Tras los saludos de rigor es obligado acercarse mínimamente a la cantina, a mojarse por lo menos con un vaso del clarete de la región. Bebemos. El cantinero, el único tabernero del pueblo, es un hombre joven que, al mismo tiempo, es el alcalde.

Hemos cambiado algunas impresiones, se ha hablado de la cosecha, y nos marchamos. Vamos a Jaramillo de la Fuente, que está cuatro o cinco kilómetros más allá, y que tiene otra bella iglesia románica. El cura de Vizcainos está preparándose para marchar, pues tiene que decir misa también allí, a sus otros feligreses. ■
J. M. MORENO GALVAN.

tro y el de su mejor hotel—, para ofrecer, sin fechas en blanco, el último éxito madrileño.

Grotowski no ha presentado todavía ninguno de sus espectáculos en España. Su libro teórico tampoco ha sido editado aquí, aunque la revista «Primer Acto» haya publicado algunos de sus artículos fundamentales y varias críticas de «Acropolis» y de «El príncipe constante». Este material, unido a las fotografías y a lo que llegó en inglés o francés, había determinado, sin embargo, la inicial aproximación de una serie de directores de nuestros grupos independientes. Alguno de ellos incluso había seguido en el extranjero un curso de inspiración grotowskiana, montando luego aquí espectáculos situados en la misma vertiente.

Si con anterioridad algún espectáculo nos había mostrado lo saludable de la influencia en el contexto de nuestro reverencialismo literario —y aquí sería necesario recordar, muy especialmente, «Las criadas»— fue el Festival de San Sebastián el que reveló, casi escandalosamente, las coincidencias y peligros de una asimilación exterior, característica ésta que jamás podríamos convertir en solemne acusación, habida cuenta de que los grupos no habían tenido ocasión de conocer a fondo el trabajo de Grotowski y de que todos mostraban los primeros pasos de un tipo de investigación necesitado, lógicamente, de maduración y de experiencia.

Yo creo que las palabras de Grotowski en Madrid han puesto mucha claridad en tan delicada cuestión. Frente a la visión doctrinaria de los métodos teatrales, asociados al nombre de un «maestro», seguidos luego fielmente por dóciles discípulos y, al cabo de un tiempo, declarados solemnemente «superados», Grotowski ha alzado un modo infinitamente más coherente y abierto de entender la historia del teatro. Para los creadores de un espectáculo no habría fuente superior a ellos mismos; todos los métodos, todos los textos, deberían operar como un desafío, como una provocación, ante la que procedería, en vez de la sumisión o la rebelión sistemáticas, una respuesta. Discutir los ex-

Tomás, el portero.



tremos en que un espectáculo cumpla o incumpla las normas del «modelo», valernos de ese modelo para atacarlo o defenderlo, sería un acto de dogmatismo y de inmovilización estética. Lo único que contaría sería la verdad del espectáculo mismo, la existencia de un acto creador a través del cual se responde, lo más totalmente posible, a todas las provocaciones sociales, políticas, artísticas y de todo tipo recibidas por los autores.

La estética no sería jamás una normativa, sino el lenguaje que resultaba de nuestra propia autoexploración. Con lo que la idea de mimesis ha sido positivamente rota en el incipiente mundo del grotowskismo. Lo que debe hacerse es trabajar «después» de Grotowski. ■ JOSE MONLEON.

«Roble y conejos de Angora»

En lo que al teatro se refiere, nada se ha sabido en su día de la gran generación de dramaturgos que, desde la izquierda, como vecinos de Alemania Federal —a veces, como en los casos de un Meyer o de un Bloch, después de haber elegido la R. D. A. y de haberla abandonado a la vista de las limitaciones impuestas a la cultura por la burocracia oficial—, han elaborado una valiosa obra política. Política, en la medida en que ha abordado la responsabilidad colectiva por los crímenes del nacionalsocialismo, y, a la vez, sin traicionar jamás las exigencias del acto de creación, por cuanto los dramaturgos han vivido el fenómeno desde dentro y han configurado los testimonios a partir de su propia experiencia. Integrados a una sociedad cuyos juegos malabares para sostener sus posiciones de privilegio a través de muy distintas circunstancias y avatares, no han podido menos que resultar un poco escandalosos, autores como Martin Walser han construido un teatro dolorido, vuelto contra las aberraciones de un nacionalis-

mo de tendencias apocalípticas. «Roble y conejos de Angora» («Cuadernos para el Diálogo») es, en esta vertiente, una obra ejemplar y alucinante. Con cierto aire esperpéntico, profundizando en las componendas psicológicas de un grupo de personajes y en las circunstancias históricas que los arrojan —«El enemigo siempre es el mismo: el Puño Rojo», dice un antiguo hitleriano—, Walser nos muestra a los que no han perdido, poniéndose al sol que más calienta, su condición de privilegiados. Nazis, primero; pacifistas desnazificados y arrepentidos, después; desarrollados y otra vez firmes, los dominadores son siempre los mismos. Su víctima no tendrá otro papel que el de servir a estas manipulaciones de la conciencia: se le esterilizará en un campo de concentración «al servicio de la ciencia», luego, cuando llegue la derrota del nazismo, se le exaltará como víctima; en el 60, cumplidas las penitencias, se le arrinconará para que no reviviera aquellas horas inhumanas que «todos lamentan».

CANCION

Mikaela, ¿canta a Alberti?

He aquí un disco que tiene las mejores intenciones posibles y los logros más escasos, aunque sumamente interesantes. Y lo son porque ponen en evidencia que es posible la inversión del «camp» y que la cultura de consumo crea su código y que por ese código pasan todos los escuchados que se equivocan de contenido. En España hemos asistido a treinta años de intenso andalucismo cultural devaluado. Los poetas que han abastecido nuestro cancionero de consumo (Antonio Quintero y Rafael de León, como los más dignos) partían de la imaginaria y el ritmo de los poetas andaluces con mayor o menor intención

folklorista (Manuel Machado, Villalón, García Lorca, Alberti). Han creado un gusto auditivo andalucista que tiene sus reglas, y en ese gusto se inserta como lenguaje desde una «manera» de cantar hasta unas voces cuya simple modulación ya las asociamos con un tipo de canción determinado. Es inconcebible la voz de Lola Flores cantando el Rock around the clock, o la voz de Marifé de Triana cantando Really and sincerely, de los Bee Gees, o, para no ir tan lejos, la voz de Manolo Escobar cantando el La, la, la, de Massiel y Televisión Española.

Hay melodías y voces inmediatamente clasificadas por un oído mediano. Es lo que



ocurre con la música de García Abril y la voz de Mikaela, y hasta tal punto nos son familiares esas voces, esas músicas, que nos devalúan el contenido de la canción, porque para emplear esa música y esa voz no hacía falta recurrir a Alberti como letrista y, en último extremo, si se quería recurrir a Alberti como letrista tenía un 90 por ciento de poemas más idóneos y con los que no hacía la competencia a Rafael de León y a Antonio Quintero. Que nadie lea mal lo que aquí está escrito, y esta advertencia que valga, sobre todo, para los letrados que no saben leer y los que no quieren saber leer. Yo no digo que las letras de Alberti imiten a Rafael de León y a Antonio Quintero, por citar dos nombres de referencia. Digo que tras treinta años de dictadura de poetas andalucistas menores en el «culturpop» nacional, resucitar a Alberti andalucista es hacerle un flaco favor si se le resu-

cita con los mismos ingredientes musicales y vocales con los que hasta ahora hemos escuchado en andalucismo canoro. Hasta tal punto es un flaco favor que, como auditores, hemos de hacer un triple esfuerzo para llegar a la letra de Alberti, prescindiendo de una música y una voz que nos parecen excesivamente conocidas. La situación me recuerda el chiste de aquel payaso de posguerra: «¿Saben ustedes cocinar pollo con judías? Se frien las judías, se fríe el pollo. Se juntan las judías y el pollo. Se tiran las judías y se come uno el pollo».

Esta broma gastronómica se repite en este caso y éste es el único valor objetivo que se deriva. Si a través de este disco un determinado sector de población se interesa por leer a Alberti... ¡albricias!... Pero mucho nos tememos que para el público en general este disco sea mucho más de García Abril y Mikaela que de Alberti, con lo que todas las implicaciones extra quedan casi totalmente atenuadas.

Y, finalmente, uno deduce que a Alberti hay que decirle de otra manera, y que para este viaje no se necesitaban alforjas: ahí están todavía en activo Quintero, León y unos cuantos más. ■ MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN.

Aguaviva

Cristóbal Halffter, después de reconocer que rechaza con todas sus fuerzas todo lo tendiente a fomentar la pervivencia de la situación del ser humano en la sociedad de consumo —que más que de consumo, dice, es de explotación— saluda la aparición del reciente LP del grupo Aguaviva, porque representa un intento de ruptura de moldes: «Ellos recitan y cantan para, en el fondo, denunciar a una sociedad que, para ellos, no representa un ideal». Por su lado, el poeta Gabriel Celaya valora la utilización de recursos de los componentes de este conjunto, «sin traicionar a los grandes poetas en que se apoyan». ■ R.

triumfo RECOMIENDA

CINE MADRID

COMO GANE LA GUERRA, de R. Lester (California). LA AVENTURA, de M. Antonioni (Gayarre). TOM JONES, de T. Richardson (Goya). MOUCHETTE, de R. Bresson (Peñalver). ANTONIO DAS MORTES, de Glauco Rocha (Pompeya). LA FALLECIDA, de L. Hirschman (Rosales). EL COMPROMISO, de Elia Kazan (Avenida). UN DIA EN NUEVA YORK, de Gene Kelly y Stanley Donen (Goya). 2001: UNA ODISSEA DEL ESPACIO, de S. Kubrick (López de Hoyos). HAMPA DORADA, de G. Douglas (Liaboa). LA HORA DE LAS PISTOLAS, de J. Sturges (Riviera). LANDRU, de C. Chabrol (Bulevar). LA MANTANZA DEL DIA DE SAN VALENTIN, de R. Corman (Pozuelo-Vista Alegre).

BARCELONA

CICLO BURUEL (Alexis). SOSPECHA, de Hitchcock (Balmes). A L ESTE DEL EDEN, de Elia Kazan (Montecarlo). ARABESCO, de S. Donen (Meridiana). CASABLANCA, de M. Curtiz (Triunfo-Vereda). EL COLECCIONISTA, de William Wyler (Excelsior). EL COMPROMISO, de Elia Kazan (Novedades). DIVORCIO A LA ITALIANA, de P. Germi (Palacio del Cinema). EL DOCTOR FRANKENSTEIN, de J. Whale (Pétil Pelayo). ESPARTACO, de S. Kubrick (Florida Cinerama). LANDRU, de C. Chabrol (Atlántida). EL MAS VALIENTE ENTRE MIL, de T. Gries (Pelayo-Windsor Palace). LA OTRA CARA DEL GANGSTER, de J. Lewis (Diamante). SAQUEO EN LA CIUDAD, de A. Cavalier (Mar). TARZAN DE LOS MONOS, de Van Dyke (Avenida Ducal-Edén-Iris-Selecto). TRES EN UN SOFA, de J. Lewis (Ambos Mundos-Miami). CICLO CLAIR (Publi).

LIBROS

OBRA POETICA. Jorge Guillén (Alianza Editorial). EL NACIMIENTO DE UNA CULTURA. Theodore Roszak (Kairós). LA BIBLIA EN ESPAÑA. Borow (Alianza). TEORIA DE L'HAM POETIC. Josep Carner (Edicions 62). SABIDURIA E ILUSIONES DE LA FILOSOFIA. Jean Piaget (Península). ROBLE Y CONEJOS DE ANGORA. Martin Walser (Cuadernos para el Diálogo). OBRAS COMPLETAS. Lautremont (Barral Editores). LAS CLASES TRABAJADORAS EN ESPAÑA. Fernanda Romeu (Taurus).