

¿QUE SERA DE TI CINCO MINUTOS DESPUES QUE HAYAS MUERTO?

Por JOSE GRAU



Esta es una de las preguntas más serias y más importantes que te hayan formulado nunca.

Nadie puede negar el hecho de la muerte. Cada día mueren en el mundo 133.000 personas.

Ponce de León, hace cuatro siglos —en 1513—, fue a la Florida en busca de la "fuente de la eterna juventud", pero no la encontró y murió como cualquier otro ser humano.

La Biblia lo afirma rotundamente: "Está establecido a los hombres que mueran, y después el juicio" (Heb 9, 27).

EL RICO Y LAZARO

Jesús explicó estas verdades contando a sus discípulos la historia de cierto hombre rico:

"Había un hombre rico que se vestía de púrpura y de lino fino, y hacía cada día banquete con esplendor. Había también un mendigo llamado Lázaro que estaba echado a la puerta de aquél, lleno de llagas y ansiaba saciarse de las migajas que caían de la mesa del rico... Aconteció que murió el mendigo y fue llevado por los ángeles al seno de Abraham, y murió también el rico y fue sepultado. Y en el Hades alzó sus ojos, estando en tormentos, y vio de lejos a Abraham y a Lázaro en su seno" (Lc 16, 19-23).

He aquí una historia verídica, explicada por Jesús y registrada en la Sagrada Escritura, la Palabra de Dios. Tú mismo puedes completar su lectura si abres el Evangelio según San Lucas en el capítulo 16. Por ella nos enteramos que unos hombres tienen distinto destino que otros después de la muerte. ¿Qué será de ti luego que hayas muerto? A menos que estés dispuesto a encararte con la condenación eterna, reflexiona ahora y medita sobre tu estado espiritual y tu relación con Dios. Porque de este estado y de esta relación dependen tu destino y tu felicidad eterna.

Dios no castiga porque sí. No se deleita en la muerte del impío. Al contrario, desea que éste se arrepienta y vuelva a él. No es, pues, necesario que te condenes eternamente como el rico de la historia de Jesús. Porque hay un camino de salvación. Dios mismo ha provisto la manera de poder aceptar a los pecadores, transformarlos y abrirles el acceso hasta su mismo trono. Lázaro no fue salvo por su pobreza ni el hombre rico fue condenado por su riqueza. Este fue arrojado de la presencia de Dios porque nunca había tenido en cuenta ni la realidad de Jesús, ni de su justicia, ni de su amor, y el uso —mal uso— de sus bienes no era más que la expresión de su verdadero estado espiritual. Lázaro, en cambio, aunque pobre materialmente, era rico en Dios.

¿CUAL SERA TU DESTINO?

¿Quieres ser salvo? ¿Quieres saber dónde pasarás la eternidad y a dónde irás cinco minutos después de tu muerte?

Atiende el camino que Dios mismo abre ante ti para salvarte:

1. TU NECESITAS SER SALVO

"Porque todos han pecado y están destituidos de la gloria de Dios" (Rom 3, 23). "Todos nosotros nos descarriamos como ovejas, cada cual se apartó por su propio camino" (Is 53, 6).

2. TU NO PUEDES SALVARTE A TI MISMO

"Nos salvó no por obras de justicia que nosotros hubiéramos hecho, sino por su misericordia" (Tit 3, 5). "Porque por gracia sois salvos por la fe, y esto no de vosotros, pues es don de Dios; no por obras, para que nadie se glorie" (Eph 2, 8-9).

3. DIOS MISMO HA PROVISTO UN CAMINO DE SALVACION

"Cristo murió por nuestros pecados" (1 Cor 15, 3). "Levó El mismo nuestros pecados en su cuerpo sobre el madero" (1 Pet 2, 24). "Porque no envió Dios a su Hijo al mundo para condenar al mundo, sino para que el mundo sea salvo por El. El que en El cree no es condenado; pero el que no cree, ya ha sido condenado, porque no ha creído en el nombre del unigénito Hijo de Dios" (Joh 3, 17-18).

4. TU PUEDES SER SALVO AHORA MISMO

"He aquí ahora el tiempo aceptable, he aquí ahora el día de salvación" (2 Corintios 6, 2).

5. LO QUE TIENES QUE HACER PARA SER SALVO

"Arrepentíos y creed el Evangelio" (Mc 1, 15). "A todos los que le recibieron —a Cristo— díoles potestad de ser hechos hijos de Dios, a los que creen en su Nombre" (Joh 1, 12).

Todas estas citas de la Biblia, la Palabra de Dios, deben ser motivo para que te tomes en serio el destino de tu alma y la salvación eterna que Cristo te ofrece. De lo contrario, ¿dónde te hallarás cinco minutos después de haber muerto?

Ofrecemos enviarte gratuitamente un ejemplar del Nuevo Testamento y un sencillo curso bíblico por correspondencia. Escríbenos a: EVANGELISMO EN ACCION. Asociación Evangélica. Apartado 5496. Barcelona.

rama, e incluso canciones que a él le parecían dignas de insistencia, a mí me parecieron de lo peor de su repertorio. Me refiero, por ejemplo, a Spot, truculencia ingenua que introduce a Drácula dentro de la canción comprometida.

¡Tomad siempre sangre

[fresca del día]

Mirad la fecha de caduci-

[dad.

Sangre al detall. Conviene

[usarla en seguida.

Si no, se coagula.

Pero Pi de la Serra nunca defrauda.

Si las nuevas canciones no están a la altura de las que presentó en el Poliorama, en cambio, con el acompañamiento musical demostraron unas óptimas posibilidades de receptividad popular. Las canciones testimoniales de Pi de la Serra, hacen mover los pies. Pueden ballarse. Eso es muy importante. Tan importante como que nadie las va a bailar, porque...

¿Qué canales de popularización están a su alcance? ■ M. V. M.

CINE

La insistencia de Claude Sautet

Mil novecientos setenta fue el año de la resurrección de un cineasta perdido. Claude Sautet volvía de nuevo a la dirección cinematográfica, tras cinco años de inactividad (o de relativa inactividad, ya que continuamente escribe guiones, trabaja como ayudante de dirección o colabora de cualquier manera en la película de un compañero), con su nuevo film «Las cosas de la vida» que fue, según parece, un importante éxito del cine francés.

Desde 1951, Sautet intentaba llevar al cine —a su cine— una imagen de lo cotidiano, una especie de filosofía sobre los gestos banales, las frases ya preparadas, intentando encontrar la trascendencia de lo que normalmente se desprecia, como conocido o inútil. Sus películas, casi todas de acción, cine de «gangsters»

o similar, le ofrecían un material ideal para aplicar su pasión cinematográfica en géneros de lo peor de su repertorio. Me refiero, por ejemplo, a «Las cosas de la vida» olvidaba el género de acción, conservaba, sin embargo, esa especie de metafísica de la violencia (el famoso accidente de automóvil, por ejemplo) que conectaba con su obra anterior.

El éxito de «Las cosas de la vida» lleva a Sautet inmediatamente a otra película, en la que se repite el reparto principal —Michel Piccoli, Romy Schneider— y en la que vuelve a aparecer esa doble tendencia sautetiana del cine de acción y la observación documental de gestos insospechados. Al menos, a nivel de las intenciones del autor. Porque tanto en «Las cosas de la vida» como en esta nueva película, «Max y los chatarreros», a Sautet se le escapa por todas partes su buena intención. La morosidad en la descripción de las situaciones, que quiere llegar a la creación de un nuevo sentido de esas situaciones, de una nueva dimensión de la realidad, se queda, simple y llanamente, en morosidad. La supuesta complejidad de los caracteres de los personajes, a partir de la cual se crea el hilo argumental de la película, no pasa del esquema de libros elementales de psicología. Y esto, dentro de un esquema argumental que quiere ser algo así como de denuncia. En este caso, la posible corrupción moral de un policía.

Lo que ocurre con el cine de Sautet es algo que conecta con más de una película. El autor trabaja su obra en sentido diverso al de proyección. Es decir, colocado ya el desenlace de la historia, prevista la solución del conflicto, el trabajo de Sautet consiste en ir preparando durante la hora primera de película todos los datos necesarios para que ese final, con su moraleja adecuada, parezca lógico. Y este sistema de trabajo impide que tanto la película como el espectador que la vean algo que descubrir, algún dato sobre el que trabajar. Todo en «Max y los chatarreros» es una linealidad asombrosa. Ya desde el principio de la película se puede comprender en qué va a consistir toda la obra.

Supongo que por afán de dejar las cosas bien claras, el desarrollo puramente argumental de la película es reiterativo y monótono. Sautet

no deja cabo suelto, pero en su cine falta algo fresco, espontáneo, que permita interesar mínimamente. Cine de «qualité», contrahecho, en ocasiones pedante y, sobre todo (debido a las continuas explicaciones personales del «caso» que trata), bastante reaccionario.

El éxito de sus obras no es extraño en un país donde el cine cojea también de falta de calidad. Sin embargo, me temo que con un par de años encima, hasta la propia crítica francesa descubra que el cine de Sautet no ha dado ningún título que merezca conservarse. ■ DIEGO GALAN.

«Pequeño gran hombre» o la búsqueda de una entidad histórica

«Cuando la ley está fuera de la ley y se convierte en criminal, ¿quién determina, entonces, lo que es legal?»

Robert Moses

Reflexionar sobre el propio pasado a partir de unas determinadas propuestas ideológicas es una de las tareas más nobles —y urgentes— con las que ha de enfrentarse el intelectual contemporáneo. En cuanto que esa reflexión sea capaz de arrojar luz hacia unos hechos concretos, en cuanto que logre hacernos más conscientes de unos orígenes, en cuanto que someta a revisión unos datos habitualmente adulterados, su validez no quedará circunscrita al marco histórico analizado, sino que nos servirá al mismo tiempo para mejor comprender nuestro presente. Si en «Pequeño gran hombre» («Little big man», 1970), Arthur Penn nos muestra, entre otras cosas, el exterminio sistemático de una nación, el genocidio del pueblo indio, junto a la visión real de una etapa de la historia americana tan glorificada como «la conquista del Oeste», nos está proporcionando caminos por los que enriquecer una postura de repulsa ante la intervención en Vietnam. No se trata de un paralelismo fácil entre dos masacres colectivas realizadas por un mismo país, sino de la necesaria referencia que la contemplación en la pantalla de una de ellas por parte

del espectador tiene que ocasionar con respecto a la otra. Podríamos decir que Penn basa su método simultáneo en la asociación de ideas, pero será más justo hablar de su confianza en el espectador, de su creencia en el público en cuanto conjunto de seres conscientes, críticos, interesados por todo aquello que sucede a su alrededor. Concepción seguramente utópica y de la que deriva un buen número de problemas inherentes a «Pequeño gran hombre».

Porque sólo alguien que tenga esta consideración del espectador puede atreverse a utilizar una estructura dramática como la empleada por Penn en su séptimo largometraje, y que ya había experimentado con éxito en el quinto, «Bonnie and Clyde». Una estructura que mezcla sin cesar elementos trágicos y cómicos, que busca distanciar al espectador por métodos semibrechianos al mismo tiempo que le atrae sentimentalmente,

extremos, en vez de diferenciarse nitidamente, se fusionan en su interior.

Estructura que una vez más nos conduce a los verdaderos significados del film, ya que, efectivamente, «Pequeño gran hombre» contrapone la existencia de dos culturas, de dos morales, de dos formas de plantearse la vida y desarrollarla. Pero si no fuese más que esto, su estructura habría de ser alternativa, dividiéndose con claridad los signos lingüísticos y los elementos narrativos de uno y otro orden. Lo que sucede es que justamente en medio de esos dos polos existe un personaje —Jacky Crabb, el «no-héroe» de la historia— que trata de fundirlos en uno sólo por medio de su propia trayectoria personal. Intento de fusión, por supuesto, no consciente, ni voluntario, ni siquiera asumido como tal, pero que determina tanto el carácter itinerante de la película como el complejo armazón estructu-

ral montado por Penn. A medias entre los protagonistas de la novela picaresca y el stendhaliano Fabrice del Donde de «La cartuja de Parma», este «Little big man» me parece, ante todo, un hombre a la busca de su propia identidad, necesitado urgentemente de una mínima definición que le permita enfrentarse a un medio hostil y basado en el engaño, a una sistemática corrupción de los comportamientos que afecta incluso al lenguaje encubridor directo de aquéllos y nunca vehículo de auténtica comunicación. Y sus intentos de integrarse a la comunidad «cheyenne»,

a los «seres humanos», como ellos mismos se denominan, con su moral natural (en contraposición a la represiva e hipócrita del mundo blanco), su enraizamiento con la tierra originaria (frente a un mundo construido artificialmente), sus relaciones basadas en la sinceridad, el amor y el respeto (contra esa corrupción antes descrita), son abordados sistemáticamente por el Séptimo de Caballería, a las órdenes del glorioso general Custer... Es esta una imagen nada borrosa del americano en cuanto entidad individual y, especialmente, en cuanto ser abocado a una historia que, como todos sabemos, nunca cesa. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Festivales en América

Acaban de llegar a Madrid algunos de los actores que han participado en el Festival de Puerto Rico con una obra de Jorge Díaz, «América caliente», en la que se recogen, con criterio documental, una serie de hechos políticos de la vida latinoamericana.

El Festival de Puerto Rico es un Festival importante. Cuando yo estuve en Manizales, hace aproximadamente un mes y medio, oí hablar a menudo de ese Festival, en el que participaban, a lo largo de muchas semanas, una serie de grupos independientes de toda Latinoamérica. Se trata de fenómenos culturales que resultan poco menos que incomprensibles desde la estrechez y la mediocridad de la vida teatral española. Pensar que en ciudades de escasa tradición teatral exista dinero y libertad suficiente para invitar a grupos de diversos países, caracterizados todos ellos por la falta de «renombre» y la dureza de sus acusaciones sociales, casi parece una quimera. Son Festivales en libertad, dirigidos a públicos heterogéneos, que inciden realmente sobre la vida del país. Recuer-

do, por ejemplo, que en Manizales había hasta cuatro salas disponibles —un teatro tradicional, un barracón abierto gratuitamente a los transeúntes, la sala de un sindicato y el gimnasio de la Universidad—, y que cada grupo, según las características de su espectáculo, podía elegir libremente cualquiera de los lugares. Había Festival y Contrafestival, Festival y Contestación, pero, en última instancia, todas las manifestaciones se encuadraban en un mismo debate sobre la realidad nacional y la realidad americana. Los organizadores facilitaban el local a los contestatarios; se procuraba que las tres o cuatro representaciones diarias se dieran a horarios compatibles. Largos debates acompañaban a las representaciones. En toda Colombia no hay tantos locales teatrales como existen en Madrid, y el censo de glorias pasadas y presentes es infinitamente más bajo que el nuestro. Sin embargo, la vitalidad, la autenticidad, la relación con la realidad, la comunicación con el público, las discusiones que nacían en torno al teatro, eran incomparablemente más serias que nuestros entretenimientos teatrales. Estar en el teatro no era estar en una zona marginal, vagamente bohemia y hasta pintoresca. Ciertamente, los actores ganaban menos que entre nosotros y las posibilidades del profesionalismo —televisión a un lado— eran bastante duras. Pero la dedicación al teatro aparecía dentro de una voluntad de servir a la sociedad, de plantearle escénicamente sus alternativas. De ahí la dignidad y el vigor ético del mejor teatro latinoamericano. Un teatro de ventanas abiertas, en el que todo —incluso la mayor ingenuidad— parece posible.

Mari Paz Ballesteros, la actriz española que ha trabajado con Jorge Díaz en el Festival de Puerto Rico, me hablaba de unas impresiones que coinciden en mucho con las que yo me traje de Manizales. El obstáculo para unas relaciones entre el teatro español y el teatro latinoamericano estriba precisamente en estas diferencias. Y esa distancia puede más que la comunidad de idioma y las tradiciones compartidas. El silencio que ha envuelto la participación española en Puerto Rico podría ser una prueba más de esta distancia. ■ JOSE MONLEON.



que deja amplias lagunas narrativas pero cohesión férreamente las secuencias, en contraposición a su apariencia de film desmadejado. Y si ese espectador no posee las características antes mencionadas (como, a juzgar por sus reacciones, sucede con el público madrileño de estreno), su desquite será absoluto a lo largo de los ciento treinta y siete minutos de proyección; su ineptitud para entrar en el juego propuesto por la película, total. Son los inconvenientes de hacer un cine desprejuiciado, libre, fuera de todo temor. Y de emplear una estructura bipolar, donde los

ral montado por Penn. A medias entre los protagonistas de la novela picaresca y el stendhaliano Fabrice del Donde de «La cartuja de Parma», este «Little big man» me parece, ante todo, un hombre a la busca de su propia identidad, necesitado urgentemente de una mínima definición que le permita enfrentarse a un medio hostil y basado en el engaño, a una sistemática corrupción de los comportamientos que afecta incluso al lenguaje encubridor directo de aquéllos y nunca vehículo de auténtica comunicación.

Y sus intentos de integrarse a la comunidad «cheyenne»,