

TREINTA AÑOS DE TEATRO DE LA DERECHA (y VI)

# PACTO Y LIBERTAD O BIENVENIDOS A CASA

Por JOSE MONLEON



**N**UEVO Gobierno. El ministro de Información y Turismo, señor Fraga Iribarne, habla de la liberalización. Y más de un centenar de intelectuales españoles —encabeza las firmas José Bergamín, que ha vuelto del exilio— dirigen una carta al ministro protestando por los tratos recibidos por los huelguistas de Asturias. El ministro contesta duramente, le replican, y, como resultado final, muchos de los firmantes son procesados y Bergamín ha de salir, por segunda vez, de su país. Pero, el «Experimento: libertad», según un titular de «SP», llega en clara conexión con una serie de decisiones políticas de orden general. Ley de prensa, con la consiguiente supresión de la censura previa, instaurada durante la guerra civil. Nueva legislación cinematográfica. Anteproyecto de una ley descentralizadora del teatro. Actividad regular del Nacional de Cámara en el Beatriz. Presencia de «Ronda de mort a Sinera», de Salvador Espriu, en el Beatriz, y de la Adriá Gual en el María Guerrero. Coloquios abiertos con el público un día a la semana. En la prensa aparecen, por vez primera, con carácter regular, informaciones sobre las huelgas y los incidentes universitarios, aunque, a veces, los estudiantes queman centenares de periódicos para protestar contra el tono de la información. Fraga Iribarne se baña en la playa de Palomares para probar que las aguas no están contaminadas por la bomba.

Primeros Brecht, y, ondeante y experimental, una palabra mágica: «apertura». Pero el proceso desencadenado es muy rápido y excede, al parecer, a los términos del experimento. Así que hay marcha atrás. El comisario de los Teatros Nacio-

nales, dimite, según dice la nota publicada en la prensa, porque no le dejan estrenar una serie de autores jóvenes en el Cámara y Ensayo. Los coloquios se cortan. La censura cinematográfica vuelve a cargar la mano y la política de García Escudero se interrumpe. «Madrid» deja de salir por algún tiempo. El anteproyecto de ley del teatro se archiva. El María Guerrero se desentien- de de los jóvenes autores españoles. En el Español se tragan las pequeñas libertades de su «Numancia» y vuelven a la representación rutinaria de los clásicos. A Buero le censuran «La vida privada del doctor Valmy», que estrena en Inglaterra. El Cámara y Ensayo, triunfalmente renacido en el Español con el «Marat-Sade», se ahoga casi en seguida entre protestas rigurosamente prohibidas. Los autores de la llamada «generación realista», Sastre, Rodríguez Budeñ, Muñiz, Rodríguez Méndez, etcétera, dejan de estrenar en su inmensa mayoría. Al último, a Rodríguez Méndez, le prohíben un libro de ensayos titulado «La incultura teatral en España». El Premio Lope de Vega lo gana Pombo Angulo. La cartelera es, durante un par de años, la de más bajo nivel de las dos últimas décadas. Nuestro proceso teatral parece estrangulado. Así llegamos al estado de excepción: en «ABC», pese a existir censura previa, aparece una feroz autocrítica de Fernando Arrabal, que contribuye a justificar la prohibición de «Los dos verdugos» tras el ensayo general. Paralelamente, se organiza la I Campaña Nacional, para llevar el teatro a provincias, y se manda a la Titular del María Guerrero en jira por América.

Un tanto inesperadamente, en otoño del 69, nos encontramos, en Barce-

lona, con «El adefesio», de Alberti; «El malentendido», de Camus; «Guaña al resucitado», de Gil Novales, y «La noche de los asesinos», de José Triana, y, en Madrid, con «Rosas rojas para mí», de O'Casey, aunque bastante cortada, con «Las criadas», de Genet —previamente estrenada en Barcelona—, y con un «Tartufo» que quizá explica sibilina- mente las razones de ese aire aperturista que, tras el estado de excep- ción —interrumpido antes de cum- plirse los tres meses anunciados— respiramos.

Última crisis. No viene el Living y dicen que José Luis Alonso tiene problemas para abrir el María Guerrero con «Romance de lobos», esa áspere obra de don Ramón... Pero, ¿no decían que esta vez íbamos a entrar en Occidente?

## El pacto

Vamos a concluir esta apretada serie estudiando varios casos, a mi modo de ver muy ilustrativos, de lo que ha sido entre nosotros el «pacto» entre los creadores y el sistema teatral conservador. Es decir, el sistema teatral español.

En el cuarto capítulo de la serie, al hablar de los humoristas, ya quedó perfectamente apuntado el tema. Pero ahora vamos a examinarlo en función de algunos autores que no se limitaron a eludir radicalmente el problema, sino que hicieron de él una verdadera cuestión de conciencia —a veces, como en el ejemplo de Casona, incluso tras pagar esta aparente inadaptación con el exilio—, resolviéndola de distinto modo.

Las cláusulas de este pacto invisible entre los autores o directores —¿y por qué no actores?— y el sis-

tema han sido indicadas en mis trabajos anteriores y volverán a serlo, de algún modo, ahora. Sólo habría que añadir que si un día pareció suicida no firmar el pacto la cuestión cabe examinarla hoy serenamente de otra manera. Primero, porque cada vez resulta más pueril la lucha por el «triumfo», y, segundo, porque una serie de fenómenos han probado que existe a la espera un público potencial que podría subvertir rápidamente muchos de los principios de ese sistema. Basta pensar que el teatro madrileño volvió a ser un tema mayoritario en cuanto «Las criadas», «Rosas rojas para mí» y «Tartufo» reintrodujeron la pasión y los temas de interés general.

Pero volvamos a los autores del pacto. Y empecemos por Casona, el autor más celebrado en la España de los años sesenta.

## El exiliado Alejandro Casona

Durante muchos años, Alejandro Casona había estado en la lista negra del exilio. No se estrenaban sus obras y era difícil dedicarle una conferencia. En América, nuestro Premio Lope de Vega 1934 escribía comedias, aventuraba alguna declaración política y llenaba de palabras sus maletas en la sala de espera de esa estación de pocos trenes que ha sido el último exilio político de los españoles.

Aquí, los viejos liberales recordaban, sobre todo, «Nuestra Natacha», íntimamente ligada a los honrosos afanes pedagógicos del autor, esta vez combinados con una crítica de los rijosos abusos de los señoritos madrileños entre los pinos del Guadarrama. De «La sirena varada» hablaban las minorías. La obra, se decía, había roto el naturalismo mostrenco de la preguerra y había instaurado un tipo de teatro poético en España. Casona, a las mismas puertas de la guerra civil, había sentido una escondida repugnancia por la realidad española, haciendo de este sentimiento, a través de la abstracción artística, la base de su poética. Su teatro, pese a estar enclavado en el contexto de las Misiones Pedagógicas, se alzaba como una especie de hermoso balneario, rincón apartado y lejano en el que cabía refugiarse y salvarse con ayuda de la imaginación. Frente al proceso de García Lorca, cada vez más interesado por el presente español, cada vez más cerca de la realidad, según probaban sus declaraciones a la prensa, sus trabajos al frente de

Los vaivenes del pacto. Momento de «apertura»: el ministro Fraga entrega un premio a Mauro Olmo, el autor de «La camisa». Momento de máximo cierre: el estado de excepción. Las carteleras teatrales habían llegado por entonces a su punto más bajo...





«La Barraca» y el texto de «La casa de Bernarda Alba», su última obra, Alejandro Casona tendía a un creciente y dolorido retiro. La muerte de Federico y la vuelta triunfal de Casona marcan, en términos ya definitivos, el signo de ambas trayectorias.

Otros títulos de Casona eran frecuentemente citados por nuestras minorías, en especial, «La dama del alba» y «Los árboles mueren de pie». La situación, en todo caso, era equívoca, porque la peripecia biográfica falseaba la significación de las obras. Para la burguesía española, Casona era un nombre ignorado o un nombre maldito; el nombre de uno de los que eligieron el bando enemigo. No sabía, claro está, que las mejores y aplaudidas comedias de Ruiz Iriarte, López Rubio o Edgar Neville cultivaban, consciente o inconscientemente, la poética de Casona; es decir, que expresaban la misma evasiva concepción del mundo. La diferencia, accidental, estaba en que Casona seguía «marginándose de la realidad» allá en América, encontrando en su desarraigo de exiliado un refuerzo a su desamor a los procesos sociales e históricos, mientras que, aquí, los mejores actores «evasivos» derivaban su actitud —según explicaba Neville en el prólogo parcialmente transcrito en el cuarto trabajo de la serie— de la imposibilidad de intervenir libremente en una realidad cuadrada.

En todo caso, la disociación entre la realidad y la escena ya hemos visto que es una vieja y significativa constante del teatro de la derecha, asentada en la impotencia histórica de su pensamiento para, de un modo serio, asumir, explicar y dominar, moral e intelectualmente, la realidad intrahistórica rebelada. Acaso sería interesante plantearse hasta qué punto el evasivismo de Casona pudiera proceder de una decepción ante los errores y contradicciones de la izquierda liberal española; pero el punto queda, en definitiva, totalmente desbordado por la función concreta que el teatro de Casona cumplió, en los años sesenta, en nuestra sociedad.

A España lo trajo José Tamayo.

## Paréntesis sobre Tamayo y el tamayismo

Como director de la Compañía Lope de Vega, como director después del Teatro Español, e incluso durante

su primera etapa del Bellas Artes —cuando aún no estaba dominado por problemas de salud ni por la mentalidad tradicional de sus nuevos consejeros—, José Tamayo introdujo en España, entre muy discutibles complacencias, una interesantísima concepción del promotor-director teatral. «El papel del viejo empresario de compañía hay que sustituirlo, a mi entender, por el nuevo director, que, movido por su vocación, se sienta administrador de los bienes que el teatro produzca, en vez de hacerlo con un sentido de explotación», declaraba en marzo de 1953.

Tamayo, desde que iniciara en Granada su aventura teatral, se había planteado la necesidad de contar con un repertorio importante, de estar al corriente de los grandes estrenos de otros países, de alzar el teatro en plazas públicas y anfiteatros en busca de las grandes masas. Su jira por América, sus fastuosas representaciones romanas de un auto sacramental, las funciones al aire libre, habían ido contribuyendo a crear la imagen de un Tamayo barroco, amigo de los grandes espectáculos. En ese texto del 53 ya aludido, verdadera declaración de principios de José Tamayo, se lee: «La técnica de nuestros escenarios evoluciona también, aunque lentamente. Tanto las compañías como el público se dan cuenta de la necesidad de presentar las obras con verdadera propiedad, mediante la renovación de la escenografía, de los figurines y el mejor empleo de la luz, elemento todavía muy descuidado y poco aprovechado entre nosotros, y que ha de ser decisivo». La interesante reflexión mostraba, sin embargo, en seguida sus significativos fallos cuando Tamayo añadía: «En España contamos con los mejores escenógrafos y figurinistas, y puedo decir con gran satisfacción que sus cualidades están a la altura de las de los mejores del mundo», cosa obviamente imposible y fuera de toda razón si, como el propio Tamayo reconocía, «el aspecto técnico de nuestros escenarios está muy lejos de reunir las condiciones mínimas, imprescindibles, para la sencilla resolución de los problemas que pueden plantear los montajes de las obras». Es decir, si la misma disposición de los escenarios ya revelaba, por si hubiera alguna duda, la inexistencia de una tradición escenográfica a tono con las corrientes teatrales que habían obligado, en otros lugares, al replanteamiento arquitectónico y técnico de los escenarios.

Tamayo rechazaba explícitamente

«la acumulación de medios que convierta cada representación en un gran espectáculo, lleno de sorpresas o de suntuosidades», pero es obvio que la superioridad de su intuición respecto de su rigor analítico, más la necesidad de recurrir a lo «espectacular» para ganarse la atención de un público que no estaba dispuesto a ponerse a pensar en la butaca de un teatro, le empujó hacia esa «suntuosidad» que él había, sólo literalmente, condenado. Yo recuerdo alguna jira de la Lope de Vega por Valencia, antes de que Tamayo tuviera el Español, y he de decir en su honor que no sólo era lo único interesante que veíamos —Wilder, Cocteau, Miller...—, sino que, además, contaba con la acogida reticente de la crítica —que se volcaba, en cambio, elogiando «La cotorra del mercat»— y con el desinterés del público benaventino. A Tamayo nadie le exigió, en los años fundamentales de su formación y consolidación teatral, un rigor ideológico. Empresario de su propia compañía, empeñado en incorporar nombres fundamentales a su repertorio, consumió la mayor parte de sus energías en mantener a flote una organización y un trabajo que, como fatalmente tenía que suceder, perdió interés a medida que fue someténdose a los condicionamientos del sistema. Su intento de poner «Divinas palabras» en el Español, la prohibición de que lo hiciera y la presencia, en lugar de la obra de Valle, de «El patio», de los Quintero, es un ejemplo clásico de los pros y contras de la navegación tamayesca.

La ambivalencia de Tamayo ha sido ésta: de un lado, remozar el concepto del espectáculo teatral, hacer de él algo sustancial y superior a la simple ilustración del texto literario, llevar a su repertorio ausencias sustanciales, intentar llegar a los grandes públicos, y, del otro, sobrestimar el espectáculo en perjuicio de una comprensión intelectual de sus conflictos y correlaciones sociopolíticas. Creo, en última instancia, que su trabajo de director ha estado lleno de buena fe y que jamás ha falseado intencionadamente la significación de un autor; pero, al mismo tiempo, manejado por las circunstancias, ha sido el hombre puente, domesticado por el ámbito, entre obras como «Las brujas de Salem» o «Madre Coraje» y el público conservador español; es decir, entre unas ideas críticas y un sector que, ganado por la disposición espectacular de la representación, pasaba por alto la carga reveladora del drama.

Fue justo para Casona, y para todos, que volviese a España y que estrenase aquí sus obras del exilio y aún otra nueva, «El caballero de las espuelas de oro». De haber muerto en América y no haberse representado sus obras en España, habría sufrido la injusticia de verse colocado en un lugar que le era ajeno. Junto a estas líneas, «La dama del Alba» en el Bellas Artes; gran éxito de crítica y público. Sin embargo, pronto se oirían las primeras voces discordantes: «a esas alturas ese teatro ya no sirve...».

Quizá podría llevarse el razonamiento a las últimas consecuencias diciendo que Tamayo fue, durante una larga etapa, uno de los pocos hombres realmente vivos del teatro español, aunque su estilo haya determinado una concepción espectacularista y poco rigurosa, de la que han participado y participan, negativamente, otros directores.

Fue este José Tamayo, ya en su Bellas Artes, cuando todavía procuraba escapar a la tónica del teatro conservador —la sala la había inaugurado con «Divinas palabras»— quien se trajo a Alejandro Casona, siguiendo su tradicional política de dar asilo a los ilustres ausentes.

## Otra vez en España

Primavera de 1962. El Bellas Artes está completamente lleno. Del estreno de «La dama del alba» se ha hablado durante muchos días. La vuelta de Casona es un acontecimiento extrateatral que, para algunos, se inserta en los procesos reconciliatorios de la sociedad española. Bastantes, antes de alzarse el telón, hablan ya de lo que pueda decir Casona al final, si, como es previsible, los aplausos le obligan a pronunciar unas palabras. El autor ha publicado unas líneas en las que se lee: «He vivido fuera de España veinticinco años, consagrado enteramente a difundir y exaltar sus valores perdurables entre nuestros hermanos de América. He aprendido desde lejos a amarla como nunca. Por eso, aunque «La dama del alba» se haya representado en treinta países y en todos los idiomas de la cultura, para mí no estará definitivamente estrenada hasta que no haya sido juzgada por el público español». Es decir, por aquel público del Bellas Artes, surgido de los últimos veinticinco años de teatro español.

El estreno es un éxito rotundo y emocionante. Toda la prensa, sin reserva alguna, lo reconoce al tiempo que canta las excelencias del autor reincorporado. Pero, junto a ese entusiasmo, surge de inmediato cierta perplejidad en otros sectores. Los conservadores primarios dicen en seguida que a Casona le ataca la «minoría» porque ha tenido éxito, y a esta minoría le gusta que sus maestros pasen hambre. Este argumento, que uno ha leído más de una vez aplicado a muy distintos autores y casos, es, por supuesto, una caricatura deformante de lo que realmente sucede: para quienes saben que el público tradicional sólo aplaude y sostiene a los autores que favorecen o justifican



La ambivalencia de Tamayo fue de un lado intentar llegar a los grandes públicos; de otro, sobrestimar el espectáculo en detrimento de la comprensión intelectual de la obra. Pero, al mismo tiempo, fue el hombre puente entre obras como "Las brujas de Salem" (en la foto) o "Madre Coraje" y el público conservador español.



"Los pobrecitos", una obra representativa de la segunda época de Paso. Es la hora de "entrar para luchar desde dentro...", el momento en que estallará la polémica sobre el "posibilismo", de la que Sastre, Bueno y Paso son sus protagonistas.



¿Cuáles son los límites del pacto? Se había preguntado dolorosamente Alfonso Paso. ¿Cuándo dejamos de ser nosotros mismos, con nuestras ideas y nuestros propósitos? En la foto, como actor, en una escena de "Nerón-Paso"

su papel rector, estos aplausos conservadores —basta analizar al público que aplaude— tienen una inquietante significación sociológica. Ricardo Domenech, en enero del 63, ante una representación de «Otra vez el diablo», escribe: "Yo quisiera que el lector se diera cuenta de lo difícil que resulta, en las actuales circunstancias, hablar del teatro de Casona. Los jóvenes hemos conocido el teatro de Casona en libro, y ahora, al enfrentarnos con ese mismo teatro en su marco adecuado, el escenario, no podemos evitar una grave desilusión". La opinión progresista, representada muy bien por este crítico, pasa pronto de la desilusión y la dificultad de las circunstancias —atacar a un autor, respetado durante años— al juicio rotundo. En marzo del 63, a propósito de «La barca sin pescador», Domenech comenta: "¿Qué podemos decir de Casona? Casona, cuyo teatro leímos en su día, sin poder verlo representado, nos plantea la necesidad de decir, con todos los respetos, que a estas alturas ese teatro ya no sirve, y si sirve sólo puede servir a la reacción". Las «actuales circunstancias», según se desprende, iban aclarándose y cada vez resultaba «menos difícil» hablar de Alejandro Casona. La inicial contradicción entre la imagen preestablecida y lo que iba arrojando la representación de su teatro se resolvía claramente a favor de este último y mucho más real elemento. La cosa llegó donde tenía que llegar. La «Estafeta Literaria», publicación subvencionada por el Ministerio de Información y Turismo, tomó la defensa de Alejandro Casona y arremetió contra Domenech y contra cuantos mantenían una posición semejante. El mismo Casona abría el fuego, con un agresivo texto, en estas páginas escritas para defenderle de las críticas que le llegaban desde la izquierda. Fue por entonces cuando yo le hice una larga entrevista. Recuerdo muy bien el ímpetu de sus primeras y quejosas palabras:

"¿Qué les pasa conmigo? ¿Cómo, después de llevar tantos años escribiendo y estrenando comedias, puedo ser juzgado de un modo tan subjetivo? La crítica debe orientar, esclarecer, documentar. Al crítico debe exigírsele que conozca completamente mi obra, las circunstancias en que se fraguó y lo que había alrededor. De joven yo escribía Calderón de la Barca y creía que me lo había cargado".

Había, obviamente, una gran distancia entre Casona y esos jóvenes espectadores o críticos que le rechazaban; para él, esa actitud hostil sólo podía tener su origen bien

en el supuesto terrorismo intelectual de la gente joven —escribir Calderón de la Barca con minúsculas para cargárselo— o en un subjetivismo arbitrario. Gran error. Porque esta coincidencia de las críticas jóvenes y subjetivas nos remitía, inevitablemente, a una objetividad: la de las circunstancias en que su teatro era estrenado y lo que había alrededor de estos estrenos. El problema, en el fondo, era más patético y terrible para Casona que para nadie. Quizá por eso no se atrevió a plantearlo correctamente y sostuvo hasta el final que los ataques procedían de la ignorancia o de la envidia.

"Yo creo que si en un pueblo minero se representasen a la vez 'Los árboles mueren de pie' y un drama con los problemas obreros, la gente preferiría ver 'Los árboles...' antes que sus propias calamidades... ¿Significa esto que tales calamidades no tienen importancia? ¡Ni mucho menos! Yo he llevado el Teatro del Pueblo, formando parte de las Misiones Pedagógicas, por más de quinientos pueblos de España. Iba a médicos, ingenieros, peritos agrícolas... Yo creo que cada cual cumpla su función; la mía era el teatro; la del otro, decirle al campesino la mejor época de siembra. Y con decir esto no desprecio el teatro político-social, que, al contrario, simplemente, yo hago mi teatro".

El esquema polémico de Casona era, evidentemente, primario. Hablaba del teatro político-social como si a él le estuviesen pidiendo sus detractores un teatro directamente revolucionario; no era eso, precisamente. Lo que se había puesto en cuestión eran sus ideas, su filosofía, su visión fatalista de la realidad, siempre desagradable, vencida o vencedora. Por lo demás, era significativo que el punto de partida estuviese en «La sirena varada», escrita en las puertas de una guerra civil —lo que demostraba hasta qué punto hubiera sido necesaria la participación activa e inteligente de los españoles en un proceso que resolviese pacíficamente nuestros graves problemas socioeconómicos—, y que, pese a lo sucedido después, el autor siguiese aferrado a una ideología que, en definitiva, no había hecho sino augurar las catástrofes de la realidad e invitar a la salvación artística individual.

"Mi teatro está ahí, ni a la moda ni a la penúltima moda. Quizá todo él responda al desarrollo del mundo esbozada en 'La sirena varada', que fue, por otra parte, una revolución en el panorama teatral de pre-guerra. Entre otras cosas, fue nue-

va la intervención de la lírica y la fantasía, triunfando finalmente la primera a pesar de vestir a esta última con las mejores galas".

En América, Casona, desarraigado, eludía lo inmediato, lo contingente, siempre amenazador e imprevisto:

"Hube de apoyarme en lo que es permanente y universal en el hombre. Por otra parte, yo estaba en casa ajena y no podía denunciar, instruir... Tenía que escribir el teatro del amor, del odio, de la venganza... Por eso se me puede acusar, con razón, de estar desligado del dato contingente, pero no del hombre".

El fenómeno, en el plano histórico y cultural, era apasionante. El autor que, por escribir en «casa ajena», no había podido participar en los procesos reales, refugiado durante más de dos décadas en los recuerdos de su infancia y juventud, estrenaba aquí triunfalmente su teatro, como si también aquí estuviera el público en «casa ajena»; es decir, como si también aquí el público necesitara un teatro que no se ocupara para nada de la «casa propia». El exilio venía así, dramática y patéticamente, a determinar un despegue de la realidad que, vuelto el autor, sería aplaudido por quienes regían la realidad sin querer tratarla en los escenarios.

Casona, el hijo pródigo, reincidía en el teatro evasivo, aplaudido durante años, con una particularidad: ennoblecía, como jamás lo había hecho un autor español, esa evasión. Rehuir la realidad no era un desafío, como en el mejor Jardiel, ni una necesidad táctica, según la teoría de Neville, sino un privilegio de la sensibilidad y de la inteligencia. No había ninguna ciega disociación entre la bomba de Palomares y la cartelera teatral de Madrid; por el contrario, al espectador se le insinuaba que podía ser una disociación clarividente, siempre que la huida condujese a reflexiones poéticas y no a burdos juguetes cómicos.

Casona era, en definitiva, la culminación de un teatro, bien escrito y artesanalmente sabio, destinado a magnificar el pesimismo histórico y la capacidad del hombre para inventar, no importa dónde ni cómo, un paraíso. La «verdadera vida» estaba fuera de la realidad social. Pensamiento ya formulado por Benavente y ahora puesto al día por Alejandro Casona, escritor, en principio, «nada sospechoso», ateniéndose a su exilio, de complaciente conservador.

Casona, el maldito y exilado Casona, había vuelto para decirle al pú-

blico que el «realismo» de que hablaban ciertos jóvenes autores y críticos era una plebeyez cuando no una muestra de ingenio dogmatismo. ¿Cómo sorprendernos, entonces, de la acogida que le fue dispensada?

Fue justo para él y para todos que volviese a España y que estrenase aquí sus obras del exilio y aun otra nueva, «El caballero de las espuelas de oro», pronto incorporada a los repertorios de los festivales oficiales. De no haber sucedido esto, de haber muerto en América y seguir sin representarse sus obras en España, habría sufrido la injusticia de verse colocado en un lugar que le era ajeno.

Casona no tuvo que firmar ningún pacto. Pertenecía al mundo que los dicta. Aunque la falsa imagen del exilio pudiera haber hecho pensar otra cosa.

## «Los verdes campos del Edén»

En Murcia, en unas jornadas de teatro universitario (diciembre del 63), se han elaborado unas conclusiones, entre las que se lee: "Declaramos que el teatro es un fenómeno estético con una preocupación fundamentalmente social de signo didáctico. Consideramos que el teatro en España no sirve al momento histórico en que vive. Creemos que el público es el protagonista del teatro. En consecuencia, rechazamos el monopolio de una clase social sobre el teatro. Urge recuperar a la clase trabajadora de nuestra época como público teatral. Se impone, por tanto, una revisión del repertorio dramático en función de este nuevo público; es decir, un nuevo teatro para un nuevo público: un Teatro Popular".

Por su parte, la «clase social» busca desesperadamente un «nuevo autor». Este autor nuevo, propuesto por un jurado, se llama Antonio Gala, y su obra, «Los verdes campos del Edén». Hace tiempo que la derecha no encuentra un autor joven de algún interés; las últimas incorporaciones han derivado, con cierto cinismo, hacia la obra cómica, pero alguien que escriba seriamente, con hermosas palabras, de las cosas nobles y bellas que dan fe de lo bien que anda el mundo, o de lo bien que podría andar si unos cuantos facinerosos no se empeñan en armar jaleo, autores de ese tipo, con esas ideas, parece que no surgen. Los jóvenes andan perdidos en obras oscuras, agresivas, extrañas, metidos en un sarampión que, incomprensiblemente, no parece curarse con los años. Los jóvenes



"La bona persona de Sezuán" en Barcelona. Así como la llegada de Beckett produjo desconcierto o asombro, los estrenos de Brecht fueron rodeados de incompreensión, afrontados por un aparato crítico forzosamente ingenuo, revestido de una pedantería procedente del conocimiento puramente libresco de su obra y de la no participación en los movimientos históricos que en su día la determinaron.



Significativa hasta colmarnos de "vergüenza ajena", de pena por el ridículo de los demás, alguna de las críticas hechas al Living Theatre, no porque fueran adversas, sino por la profunda ignorancia que revelaban.



El desconcierto que produjo Beckett era lógico: llegaba a un teatro reacio a la representación de toda la dramaturgia de la crisis occidental y en el que faltaban todos los presupuestos que explican la exasperación de la obra del reciente premio Nobel. En la foto, una escena de "Final de partida".

autores van cumpliendo los veinte, los veinticinco, los treinta, los treinta y cinco años y el sarampión no se cura.

Pero aquí están «Los verdes campos del Edén». Gala, a su pesar, se ve en seguida manipulado. Críticos que han juzgado duramente los últimos intentos de «realismo» echan ahora las campanas al vuelo. Casona oficia de gran mantenedor de estos juegos florales. Con ocasión de las 100 representaciones, escribe:

*"Por mi parte, querido Gala, no vengo a repetirte mis felicitaciones, mi abrazo y mi aplauso; eso ya te lo di, gozosamente, la noche en que, sobre este escenario, supimos que España contaba con un autor nuevo. Si hoy vengo otra vez aquí es simplemente a avisarte de un gran peligro que estás corriendo, porque has tenido el atrevimiento inaudito de llegar a la escena española con tu carga fresca de humor, de poesía y de ternura precisamente en un momento en que la poesía, la fantasía y la sonrisa empiezan a estar muy mal vistas entre los que dictan la moda en nuestro teatro".*

¡Pero si llevábamos años de poesía, fantasía y sonrisa! ¡Si nosotros pensábamos que el exilio de Casona era uno de los datos que ponían en cuestión esa moral! ¡Si los que dictaban la moda, y de qué manera, eran los de siempre!

Casona seguía:

*"Te confieso que entre todos los fraudes posibles ninguno me parece tan condenable como el del arte que niega su propia esencia pretendiendo hacerse pasar por un trozo de vida con falso pasaporte de realidad. Y entre todos los errores críticos, ninguno tan pueril como el de exaltar o rechazar unas obras literarias fundándose en motivos sociales o políticos. Algo así como si yo, en una representación de 'Hamlet', me pusiera a patear al príncipe de Dinamarca porque soy republicano".*

El muy representativo desenfoque de Casona es evidente. Piensa él que éste es un problema puramente artístico, una opción entre «fotografía» y «fantasía» por parte del escritor. Así no podíamos entendernos, porque el «realismo» no ha representado exactamente eso entre nosotros, sino una opción entre «verdad» y «mentira», entre «revelación» o «enmascaramiento»; es decir, una posición ética ante todo. El que luego ese «realismo» acierte o no en sus formulaciones estéticas es otra cuestión; de hecho, se ha equivocado a menudo. Pero el primer punto es anterior a la «cuestión artística» y se refiere a los com-

promisos del escritor con su sociedad. Una inmensa mayoría de sainetes, reproducciones fotográficas y epidérmicas de ciertos comportamientos populares son la más clara antítesis del «realismo» de quienes atacaban a Casona, por cuanto deforman pintorescamente la verdad. No resultaría, en cambio, demasiado difícil considerar los dramas de Samuel Beckett como una expresión realista. A Casona, como a tantos otros, les ha convenido identificar el término «realismo» con el de «fotografía». Es una falsificación interesada, porque al llevar el problema al plano puramente formal —aparte de la incongruencia que supone desconectar la estética de sus determinantes socioculturales— soslayan el primer supuesto de la polémica: la función reveladora o adormecedora de su teatro, su contemplación crítica o fatalista de la historia.

Sobre tales supuestos, no es sorprendente que «Los verdes campos del Edén» se convirtieran en verdaderos campos de batalla. Ricardo Domenech juzgaba la obra en estos términos: *"Carentes de toda matización, rudimentariamente esbozados, estos personajes hablan, gesticulan, se mueven ante nosotros sin que en ningún momento sus actos, sus palabras, la situación que los enajena, adquieran ante nosotros una consistencia real. Esa consistencia real, cualquiera que sea la forma dramática que la exprese —desde el más puro simbolismo al naturalismo más consecuente—, es inexcusable en todo drama. Más allá de cualesquiera preferencias estéticas hay que pedirle al teatro —y al arte— ese fondo de humanidad y de realidad que puede expresarse —insistimos— a través de muy diversas formas dramáticas".*

Leída hoy la obra, no resulta ni tan buena ni tan mala como fue juzgada en su día. Obra primeriza, se vio arrojada a un combate para el que no había nacido. Sin embargo, lo cierto es que la obra estaba llena, dentro de su ambigüedad, de una serie de elementos que, posteriormente, conducirían a «El sol en el hormiguero» y «Noviembre y un poco de hierba», mucho más «realistas», pese a tratarse la primera de una versión de la aventura de Gulliver en el país de los enanos, y, por lo tanto, acogidas por una crítica que, en general, se cambió los papeles. Quienes habían elevado hasta las cumbres «Los verdes campos del Edén» se mostraron escépticos o francamente contrarios; quienes la atacaron, defendieron ahora estas dos nuevas obras, según puede leerse en las páginas de «Insula» o de «Primer Acto».

El caso de Gala es importante y significativo. Lanzado por el Premio Calderón de la Barca, arropado por la crítica, acogido por los teatros nacionales y presentado como un gran autor «poético», figura hoy, sin embargo, en la lista de los «eternos jóvenes dramaturgos» españoles, para quienes es muy difícil estrenar, justamente porque, a través de su propio y particularísimo sentimiento estético, lo que quieren es hablar de España y de ahora en vez de irse por las ramas. Es decir, incumplir la cláusula máxima del pacto. Alfonso Paso es el último gran fracaso del teatro de la derecha. Aunque en el cine y en la televisión transija con frecuencia.

## Alfonso Paso o la teoría del pacto

Paso constituye el fenómeno socio-teatral español más expresivo de los últimos años. Ha escrito y estrenado infinitamente más que ningún otro autor de la posguerra. Ha tenido muchísimos éxitos. Ha sido la tabla de salvación económica de innumerables compañías y empresas. Ha escrito miles de artículos, sea sobre problemas teatrales, sea sobre las más diversas cuestiones. Ha estrenado regularmente en casi todos los países de lengua española. Ha dirigido bastantes de sus comedias e, incluso, ha intervenido como actor en algunas de ellas. Es, a fuerza de tanta actividad y tanto éxito, una de las expresiones más nítidas del teatro burgués de nuestros días. Bastaría, probablemente, leer todo lo que ha escrito Alfonso Paso para deducir la situación general del teatro en un determinado ámbito sociopolítico. La mentalidad de los empresarios, de los críticos, de los actores, de los espectadores, de los directores, de los escenógrafos, de los censores, todo es puesto al trasluz en este teatro cargado de significativas servidumbres.

La carrera de Paso acusa una serie de etapas diferenciadas, que van desde la actitud independiente a la sumisión. No es accidental que en un momento clave de su proceso escribiera «Catalina no es formal», drama sobre la corrupción de la inocencia. Inicialmente, Alfonso Paso —hijo de un famoso autor cómico y de una actriz— figuró en el grupo de Arte Nuevo, junto a Alfonso Sastre, José María de Quinto, Medardo Fraile, José Gordón y alguno más, que, allá por el 46, se planteó una integración crítica a la escena española: *"Éramos muy jóvenes —explicaría Sastre—, pero ya veníamos observando desde algunos años antes cómo era el teatro, y de aquella observación surgió pre-*

*cisamente el deseo de una cierta acción teatral de protesta, todavía confusa, impetuosa y generosa, propia de los muchachos que tenían alrededor de veinte años".* A esta primera etapa de Alfonso Paso corresponden «Un tic-tac de reloj», «Un día más», «Barrio del Este», «Tres mujeres, tres», «Compás de espera», más otras obras montadas por diversos teatros universitarios, entre las que «Una bomba llamada Abelardo» (6 de mayo de 1953) fue, sin duda, la más importante. El mismo año —30 de diciembre del 53—, iniciaba Paso su carrera profesional en el Infanta Isabel; la obra se llamaba «Veneno para mi marido» y la protagonista la hizo Isabel Garcés. Empieza ya la segunda e interesante etapa de este autor. Es el tiempo de la lucha entre las ideas del dramaturgo y su decidida voluntad de someterse a las exigencias del sistema y de la estructura teatrales. Es la hora del «entrar para luchar desde dentro», el momento, en fin, en que van cargándose las nubes que harán estallar la conocida polémica sobre el «posibilismo», de la que Sastre, Bureo y Paso son sus protagonistas. «Mónica», «Cuarenta y ocho horas de felicidad», «Lo siento, señor García», «Los pobrecitos», «El cielo dentro de casa», «Catalina no es formal», «Usted puede ser un asesino», «Adiós, Mimi Pompóm», «Juicio contra un sinvergüenza», «Los tres pequeños», «Hay alguien detrás de la puerta», «Papá se enfada por todo», «Tus parientes no te olvidan», «No hay novedad, doña Adela», «Cena de matrimonios», «Receta para un crimen», «La boda de la chica»...

Alfonso Paso ya está dentro. Es uno de los autores «más solicitados» por las empresas. Es justamente por entonces cuando Paso escribe dos artículos, titulados «Traición» y «Los obstáculos para el pacto», en los que debate el importante tema de la corrupción del autor, el de su propia corrupción. *"Si no se hacen bien las comedias, no se es autor. Y si una buena comedia se ve con agrado, es lícita y debe ser aplaudida. Lo que afirmo es que eso no basta. Hay que lograr algo más. Como se pueda. Dando dos buenas comedias, con posibilidades comerciales, por una obra con algo más, de porvenir económico incierto. O alternando en una pieza partes duras y blandas. Algo más. ¿Qué puede ser ese algo más? A mi entender, los problemas que nos afectan en cuanto a comunidad, las encrucijadas de nuestro momento, una conciencia de la época en que vivimos".* Es decir, siempre que un autor haya

(Pasa a la página 49)

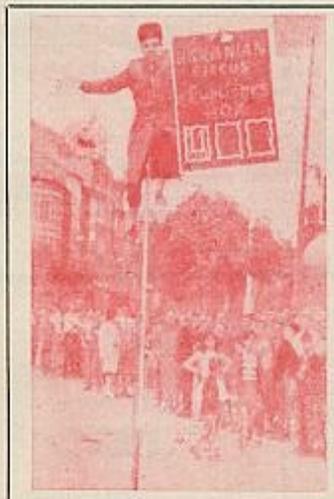
## LUIS CARANDELL

de la censura, es muy libre de hacerlo. Ahora bien, defender la identidad de las dos funciones con palabras esdrújulas llenas de enjundia

científica y citar exacta a los clásicos en defensa de su forma de ganarse la vida, eso es, francamente, pasarse de la raya.

### LANZAMIENTO A LA VISTA

El "equilibrista internacional" don Santiago Barberán Ramírez ha lanzado estas boletas de propaganda esperando que le lleguen proposiciones, en la seguridad de que quienes organicen su vuelta a España sobre una sola rueda, ganarán muchos millones. Después de "El Cordobés" y Urtain, Barberán Ramírez puede ser el tercer lanzamiento de la España contemporánea.



SOY...

*Santiago Barberán Ramírez*

y comunco que puedo dar la vuelta a España en plan de resistencia en una sola rueda, y poniendo las metas dentro de Plazas de Toros o Campos de Fútbol, muchos millones de personas pagarían por verme. Los que organicen esto pueden ganar muchos millones de pesetas conmigo.

Espero proposiciones en la calle de las Botellas, n.º 7, en Valencia.

Firmado: Por el equilibrista internacional.

**Santiago Barberán Ramírez**

A. GARCÍA ALFARO, 18 - MADRID - 1980 - DISEÑO: LUIS Y CARANDELL

### PLURIEMPLEO

He aquí la tarjeta de un ciudadano de Chinchón, don Ataúlfo Manquillo Pérez, que presenta uno de los casos de pluriempleo más espectaculares de nuestra pluriempleada nación.

*Ataúlfo Manquillo Pérez*

CHURRERO Y TALABARTERO  
MUSICO PARTICULAR

Banilo Hortelano, 25

CHINCHON (Madrid)

## PACTO Y LIBERTAD

(Viene de la página 31)

tocado —en mayor o menor medida— tales cuestiones dentro de su repertorio, tendremos que admitir que no ha traicionado a la juventud ni a su momento. Y con ello no se ha traicionado a sí mismo". Se ve a un Paso leyendo las críticas de sus nuevos enemigos, que le acusan de hacer una crítica puramente moral y burguesa. A propósito de ciertos ataques a raíz de estrenar «Juicio contra un sinvergüenza», replica: "Según parece, cierto sector de la opinión intelectual quiso acusarme de que mi obra era, simplemente, una diatriba de burgueses contra burgueses, un sermón ejemplar, donde intentaba demostrar que tan importante es transgredir otros mandamientos de la Ley de Dios como el sexto. Pero que 'sinvergüenza' y 'oponentes' forman parte del mismo mundo, o del mismo estrato social, sin más proyección ni finalidad y sin distinguirse, en el fondo, el uno de los otros".

El cerco se estrechaba. El estreno de «La boda de la chica» desencadenaría la situación límite, que Paso, mediante una serie de combinaciones, había intentado eludir. Alfonso Sastre resumía, en un trabajo titulado «Teatro imposible y pacto social», las posiciones de Paso: "Primero: La vida del teatro español se rige por un pacto de intereses establecidos. Segundo: Sólo suscribiendo este pacto es posible la acción profesional, en la que reside toda eficacia. Tercero: El rechazo del pacto conduce irremediablemente a la inoperancia social, a la esterilidad. Cuarto: Una vez suscrito tal pacto, es posible la traición a sus cláusulas y, en suma, la acción progresiva". A tales puntos, tras una serie de argumentaciones, Sastre oponía la posibilidad de actuar profesionalmente sin suscribir el pacto, bien que incómodamente, la idea de que el rechazo del pacto conducía a la lucha en vez de a la esterilidad y la duda de que una vez suscrito el pacto fuera posible traicionarlo. Dejo a un lado tan importante tema, ilustrado, diez años después de la polémica, por lo que cada uno de estos autores ha hecho durante ese periodo. En todo caso, aquí nos interesa sólo Alfonso Paso, y si he traído a Sastre ha sido para recoger el punto culminante de la trayectoria del primero.

«La boda de la chica», por otra parte, merecía muchas reservas del sector conservador, llegando, incluso, alguna que otra protesta a los rectores del teatro nacional en que se había estrenado la obra. Paso, mientras tachaba de extremistas a los que le atacaban por la izquierda, se defendía así ante los ataques de la derecha: "Mi obra casi resultaba un sermón parroquial. Pues para los insufribles demagogos de siempre era la reviviscencia de la lucha de clases. A mí la cosa me hace gracia en honor a que jamás me interesó el tema de la lucha de clases, porque no me creo incurso en ninguna más que a efectos de contribución y documento nacional de identidad. Y porque opino que las clases no vienen determinadas, en lo esencial, por el dinero. Son una posición mental".

Lo que equivale a decir que hay que dejar en paz las estructuras sociales porque en poder de cada cual está el ser señor o criado, al menos en lo que atañe a su mentalidad.

Lo que equivale también a solicitar el derecho de asilo en ese poblado convento literario en el que han ido encerrándose todos los autores que han suscrito el pacto. La obra posterior de Paso, liquidado el conflicto inicial, ha perdido interés. Expresa, a través de esas componendas de que él habló en sus artículos teóricos, de ese dar y retirar, acusar y complacer, justamente lo que el público conservador necesita: una crítica que no duela, una denuncia que pueda resolverse con el simple propósito de enmienda, una imagen política dominada por lo sentimental. Ya hemos hablado, en el trabajo anterior de «Las que tienen que servir». Podríamos citar otras muchas comedias suyas escritas a la mayor gloria del público español. Incluso recuerdo una comedia estrenada en el Valle-Inclán en la que coexistían los previos cortes de censura —muy graves, según decían— con una nota del programa llena de optimismo en torno a la libertad de expresión. "¿Cuáles son los límites del pacto? —se había preguntado dolorosamente Alfonso Paso—. ¿Cuándo dejamos de ser nosotros mismos, con nuestras ideas y nuestros propósitos?".

Las últimas ciento y pico comedias de Alfonso Paso son una respuesta. El constituye la mayor victoria del moderno teatro español de la derecha. El enseñó también —¿por qué surgen con tanta dificultad nuevos autores que continúen la tradición de nuestra comedia burguesa?—, de un modo práctico, los peligros éticos del pacto.

### Ambito general

Es preciso, cerrando ya esta serie de trabajos, aludir, siquiera brevemente, a la capacidad de nuestro pensamiento conservador para falsear las significaciones de una obra. A veces, obviamente, es un problema de ignorancia, ya que el bajo nivel cultural de nuestros repertorios y la forma espasmódica en que llegan muchas grandes obras del teatro internacional impiden que se produzca un correcto proceso de asimilación. Y esto tanto referido a los textos como a los modos de interpretar y montar las obras, dominados estos últimos por un rutinarismo que no exige mayores comentarios. El tema ha quedado apuntado cuando hablábamos de Benavente. Entre los textos e ideas del teatro conservador y sus formas de representación existe una completa coherencia, que alcanza, dentro de su general inmovilismo, a otros muchos factores del fenómeno teatral, excluidos, por razones de espacio, de esta serie de trabajos. El análisis, por ejemplo, de la empresa teatral hubiera dado pie a un buen montón de cuartillas.

En un teatro reactivo a la representación de toda la dramaturgia de la crisis occidental, la llegada de un Beckett, por ejemplo, sólo ha podido producir desconcierto o asombro. Faltaban todos los presupuestos que explican la exasperación de la obra de Beckett, que ha parecido aquí a muchos, antes y después del Nobel, puro «camelo» al alcance de cualquier artesano hábil y enloquecido. En otro orden de cosas, la misma incompreensión ha rodeado los escasos estrenos de Brecht, afrontados por un aparato crítico forzo-

samente ingenuo, revestido de una pedantería procedente del conocimiento puramente libresco de su obra y de la no participación en los movimientos históricos y políticos que, en su día, la determinaron. Significativa hasta colmarnos de «verguenza ajena», de pena por el ridículo de los demás, alguna de las críticas hechas al Living Theatre, no porque fueran adversas, claro está, sino por la profunda ignorancia que revelaban. Y lo mismo podría decirse de la acogida dispensada a otros autores.

La paradoja ha sido que teniendo un teatro desfasado, temática y estéticamente desligado de los procesos generales del teatro europeo, la crítica y la opinión conservadoras —tras unos primeros tiempos en los que, según vimos en nuestros dos primeros trabajos, sí se advertía una conciencia de este desfase, un sentimiento de que nuestro teatro andaba por muy malos caminos— se han negado a reconocerlo, para evitar, sin duda, la automática condena a que se hacía acreedora su función tutelar. A Valle, por ejemplo, después de declararlo escritor no dotado para el teatro, después de cortar en censura muchos parlamentos de sus obras, aparte de la prohibición general que pesa sobre sus mejores esperpentos, se le ha sacado del cajón siempre que ha servido para decir que tal o cual cosa ya la había hecho antes un autor español.

Los sucesivos fracasos del Nacional de Cámara son una perfecta ilustración del problema. Cada vez que ha

llegado la hora del autor difícil, se ha puesto el freno y marcha atrás para ofrecer el escenario a escritores como Camón Aznar o el padre Martín Descalzo, o se han improvisado ciclos totalmente marginales a la expresión del español contemporáneo, o se ha recurrido a algún joven autor domesticado y rápidamente devorado por el olvido. Y algo parecido habría que decir de muchos espectáculos pretendidamente populares, simplemente porque se ofrecían al aire libre y ante públicos generalmente desvinculados del hecho teatral.

Unos han citado, para probar nuestra superioridad, el número de locales, sin pensar ni en lo que se hacía en ellos ni aun en el estado cochambroso de la mayor parte de sus instalaciones. Se han construido teatros, respetando la vieja arquitectura, sin que nadie haya considerado oportuno documentarse sobre la nueva; cosa absolutamente lógica y reveladora, porque la reforma de salas y escenarios es el resultado de un proceso social y estético, y aquí no tenía ningún sentido ponerse a copiar teatros extranjeros si previamente no se habían dado tales procesos. Lo nuevo, en general, ha sido declarado sospechoso y examinado con toda clase de prevenciones. Años y años se ha dedicado el primer teatro del país a la representación de los clásicos sin que, hasta ahora, se haya creado una mínima base de la que partir en los montajes siguientes, un mínimo discurso, siquiera técnico, sobre el que ir alzando las nuevas representaciones.

Cuando se ha querido escapar a la trivialidad, a la obrita intrascendente, por lo general el viejo público se ha puesto tieso y solemne, como si fuera a oír un discurso académico. Pocos han comprendido que el escenario debía ser el ámbito de una creación y un riesgo, el lugar donde se ofrecen nuevos signos, nuevas correlaciones, nuevos comportamientos, y no el «altar artístico» que nos da la razón y nos permite probar que sabemos nuestro librito.

Al teatro español moderno le ha faltado pasión, compromiso y libertad. Es el teatro de una comunidad que tiene miedo de verse representada en los escenarios, que prohíbe, por ejemplo, que el público proteste en los teatros, o que se aterra si un grupo de estudiantes deja caer unas octavillas desde los pisos altos. Es, acaso, y esa sería la mejor esperanza, un teatro que vive contra el tiempo, que acusa hoy la paradoja profunda de declarar peligrosas cosas que sólo asustan a los censores.

Junto a sus millares de obras estrenadas en los últimos treinta años para consolar, distraer o despistar al público, junto a los viejos cánones sobre el modo de montar comedias con un tresillo, junto a los viejos actores que todo lo aprendieron en los meritoriajes o en las clases de declamación, junto a ese pacto de que hablara Alfonso Paso, está ese otro público potencial que espera, esos grupos de cámara que viven a contrapelo, esa docena larga de autores antiguos o recién llegados que quieren hacer un teatro de su

país y de su tiempo y esos pocos profesionales que consiguen, de un modo casi increíble, dar coherencia a su trabajo en las circunstancias más difíciles.

No es un problema sólo estético lo que anda en juego. No basta elegir bien entre Arthur Miller o Jaime Salom. La cuestión, mucho más radical, está en decidir si el teatro es un fenómeno minoritario, regido por los intereses de la minoría que lo controla, o si debe ser una expresión cultural destinada a que la colectividad se congrege y se reconozca, con todas sus consecuencias, en un escenario. Es decir, se descubre y haga de la escena un instrumento estético de su progreso.

... 7 de marzo de 1970. «El Pentágono querrá mantener las bases conjuntas a cualquier precio», «Solicitud de consejeros nacionales para el desarrollo de las Asociaciones Políticas», «El Mercado Común inició ayer un histórico camino hacia la unidad política», «Secuestran al agregado laboral de Estados Unidos en Guatemala», «El Pathet Lao exige, para resolver el conflicto de Laos, la previa retirada de los americanos y el cese de bombardeos». En Madrid se reñeja el estreno de un nuevo montaje de «El condenado por desconfiado»... ■ J. M.

NOTA.—En el número anterior se daba, erróneamente, como fotografía de «Murio hace quince años» una escena perteneciente a otra obra.

SILABICO 406					PECOROZA				
1		2	3	4		5			
6	7		8		9				
	10	11		12					
13				14					15
16		17	18						19
	20			21	22				
23			24		25	26			
27		28		29		30			
31	32			33	34				
	35			36					
37			38		39	40			
41		42		43		44			

## HORIZONTALES

- Negación.
- Triturado con la dentadura.
- Siglas comerciales.
- Limpio con agua y jabón.
- Nota musical.
- Adverbio de lugar.
- Máquina para hacer láminas.
- Nombre de mujer.
- Artículo.
- Estimada una cantidad según su relación con la unidad.
- Cede.
- Lenguaje de los gitanos.
- Residuo.
- Altar.
- Acusativo masculino de pronombre personal de la tercera persona singular.
- Falto de brillo.
- Apócope de cierto pronombre posesivo.
- Sentara el pie.
- Infusión.
- Se dice de cierta clase de papel.
- Tumor en la papada, en plural.
- Desgracias.
- Pavimento.
- Dios de los egipcios.
- Míneral de textura hojosa muy suave, lustroso y blando.
- Nota musical.
- Erial llano y extenso.
- Conozco.

## VERTICALES

- Pequeña onsenada.
- Perro.
- Anda.
- Nota musical.
- Extrae.
- Que puede

- Cierto arácnido.
- Compáremelo con la unidad.
- Especialistas en amansar fieras.
- Enferma.
- Cero.
- Habla.
- Costosa.
- Que ha sufrido daño.
- Cierta vasija, en plural.
- Cierto juego de niños.
- Pelada al cero.
- Mal éxito.
- Cuerpo que sostiene una columna, estatua, etc.
- Obsérvate.
- Montón.
- Una con puntadas.
- Existe.
- Repetido padre.

(La solución, en el número 407)

**SOLUCION 406**

K	O	K	U	C	A	M	I	L	O
U	L	A	N	O	L	I	R	O	N
F	A	A	N	C	A	S	R	U	
R	E	S	O	B	A	R	T		
A	T	E	Z	C	A	L	I	Z	
A	B	O	N	A	R	N	A	S	
C	A	Q	U	I	D	O	M	E	
A	C	U	R	N	A	P	O	R	
T	E	R	E	S	A	P	A	R	E
O	L	I	T	E	G	O	R	A	N
L	O	L	E	M	E	L	E	N	A
I	S	O	P	I	N	O	A	T	
C	I	T	A	N	I	N	O	A	
A	A	R	P	I	L	E	T	A	
S	A	T	E	N	S	O	G	A	
P	S	I	L	O	S	N	O	D	
E	H	M	E	S	O	N	T	E	
R	O	T	O	R	N	O	G	A	L
A	Y	U	N	A	R	J	E	R	A

**triumfo**

**DIRECTOR:**  
José Ángel Escurre

**EDITA:**  
Prensa Periódica, S. A.

**REDACCION Y ADMINISTRACION:**  
MADRID: Avda. de América  
Centro Meviuscord  
Teléfono 235 86 82  
Cables: Prensaper

**BARCELONA:** Paseo de Gracia, 101  
Teléfono 227 28 71

**IMPRIME:**  
Hauser y Monal, S. A.  
Plaza, 18-Madrid-5  
DEPOSITO LEGAL: M. 1.372-1958

**PUBLICIDAD:**  
Regle Prensa  
Meléndez Valdez, 14 - MADRID-15  
Teléfono 229 78 92

**BARCELONA:** Paseo de Gracia, 101  
Teléfono 227 28 71

**SUSCRIPCIONES:** ESPAÑA: 6 meses (26 números): 350 pesetas; 12 meses (52 números): 700 pesetas.—EXTRANJERO: 12 meses (52 números), Portugal, Filipinas, Marruecos o Iberoamérica: 700 pesetas; Alemania: 97 DM.; Bélgica: 700 FB.; Canadá: 10 \$ Can.; Estados Unidos: 16 \$ USA; Finlandia: 61 MF.; Francia: 71 FF.; Gran Bretaña: 5 £; Holanda: 92 FL.; Italia: 8.500 Liras; Suiza: 63 FB.; Resto países: 1.000 pesetas o equivalencia en su moneda.

**COPYRIGHT BY TRIUMFO 1958.** Prohibida la reproducción de textos, fotografías o dibujos, ni aun citando su procedencia.

TRIUMFO no devolverá los originales que no se envíen previamente, y tampoco mantendrá correspondencia sobre los mismos.