

TRES ESPAÑOLES EN PARÍS



Monica Vitti y Jean-Claude Brialy, los padres sorprendidos con las tarjetas misteriosas.

SI en cualquier momento del año la cartelera cinematográfica parisina es capaz de ofrecer los títulos que mayor interés despiertan en todo el mundo, en este mes sus novedades alcanzan la cinematografía española... aunque sólo sea de lejos. En efecto, en varios locales de la ciudad, tres realizadores españoles fijan la atención de espectadores y críticos, y hasta, naturalmente, de viajeros hispanos, que no tienen por el momento más oportunidad que la de acercarse a aquella ciudad francesa —o a alguna colindante con la frontera donde se ofrecen con subtítulos en castellano— para conocer el trabajo de sus compatriotas. Luis Buñuel, con *Le fantôme de la liberté*; Luis G. Berlanga, con *Grandeur Nature*, y Carlos Saura, con *La prima Angélica* (única de la terna que tiene libre acceso a los cines españoles, aunque, como se sabe, no sin ciertos problemas), son estos tres nombres españoles que

comparten ahora, junto a Bresson («*Lancelot du Lac*»), Pasolini («*Le mille e una notte*»), Rivette («*Celine et Julie vont en bateau*»), Cavani («*Portero de noche*») y un extenso ciclo de cine chileno de la Unidad Popular, los honores de la cartelera parisina.

Considerar como españolas las películas citadas no será seguramente del todo exacto (excepción hecha de la de Saura), no ya sólo por la nacionalidad oficialmente mexicana de Luis Buñuel, sino por cuanto tanto su película como la de Berlanga son producciones francesas. (La participación de Alfredo Matas en «*Grandeur Nature*» no le ha permitido, sin embargo, exhibir la película en territorio español.) No obstante, inevitable hacerlo así, teniendo en cuenta, sobre todo, la temática y la evolución de sus realizadores.

Esto es incluso reconocido por los críticos franceses, que, por otra parte, no suelen ir mucho más allá. Para ellos, además de

entender que Buñuel es un fenómeno francés (en lo que realmente no se equivocan demasiado), cualquier otra película española que les parezca interesante lo será sólo en función de su aparente parentesco con el cine del maestro aragonés, sin entender que esa familiaridad es, ante todo, con la de una problemática y unas circunstancias culturales e históricas que determinan la peculiaridad fílmica de los realizadores españoles. Ni Saura ha sido nunca un segundo Buñuel, ni Berlanga su imitador, ni ambos una consecuencia de su colaboración con el guionista Rafael Azcona (que tampoco es excesivamente español, según los críticos franceses, dada su vinculación con el cine italiano a través de Marco Ferreri), sino que cada uno de ellos se remite a su realidad a partir de su propia poética; es esa realidad la que es común a todos ellos, a todos nosotros.

Pero no es esta una cuestión

de mayor importancia; sólo que, en ocasiones, molesta el escaso entendimiento que esos jueces cinematográficos tienen de las especiales circunstancias que nos rodean y la facilidad con que utilizan unos tópicos que, a fuerza de repetirse están dejando de tener sentido.

La culpa no es de los críticos franceses, sino más bien de la ausencia de una distribución sistemática de las películas españolas que puedan explicarles con claridad cómo son los cineastas españoles comprometidos con su tiempo. Rizando el rizo, se entiende rápidamente que, en definitiva, la culpa de esa ausencia de distribución debería recaer en el propio cine español, que, durante todos estos largos últimos años, no ha podido expresarse en el mismo terreno que los restantes europeos. ¿A qué interesarse por un cine subdesarrollado que vive con décadas de retraso? Ahora, unas películas aisladas no bastan para informarles de cuanto aquí se cuece.

Berlanga, a su tamaño natural

Porque aunque cualquier película debe contener en sí misma toda la información que se precisa para entenderla con plenitud, lo cierto es también que la trayectoria de un realizador puede enriquecer su comprensión. En el caso de Berlanga, con su «*Grandeur Nature*» (o «*Life Size*», como parece ser su título original), esa trayectoria amplía la perspectiva ofrecida en la película, teniendo en cuenta, sobre todo, que el hecho de que sea una producción francesa determina en Berlanga una libertad de expresión no conocida hasta ahora, y, por lo tanto, la explosión abierta de lo que, violentamente a veces, con amargura en otras, ha ido desarrollando a lo largo de su trabajo.

La historia de su protagonista, Michel, que adquiere una muñeca de «tamaño natural» y constitución ideal, capaz de suplir las funciones sexuales de la mujer y, a cambio, «no pedir nunca un yate», es en manos de Berlanga,



«Grandeur Nature», de Luis G. Berlanga.

lejos de la película escandalosamente «pornográfica» que ya por estos lares comienza a susurrarse, una amarga pregunta sobre la libertad del hombre, una dramática meditación sobre la soledad.

Pero veamos brevemente el «arreglo» de «Grandeur Nature», si bien es totalmente inútil pretender reemplazar con unas líneas anecdóticas el contenido profundo de las imágenes de Berlanga. No hay posibilidad de narrar aquí la patética escena en la que Michel baila un vals, con la muñeca vestida con viejos trajes de su madre, en una solitaria habitación, o las expresiones del actor —mag-

nífico Michel Piccoli— contemplándose a sí mismo en el circuito cerrado de televisión que ha montado en su apartamento secreto, quizá con el afán de encontrarse una compañía animada; o las «elecciones» que imparte a la muñeca sobre formas de comportarse y moverse: al «estilo» Marlene, al de Liza, al de Marilyn...

Un dentista parisino, bien situado económicamente, casado con una mujer con la que mantiene una relación normal, recibe un embalaje del Japón conteniendo una muñeca «tamaño natural». Escondida al principio en la clínica, el hombre necesita, sin embargo, ir ampliando su campo de acción y contratar un piso solamente para ella, comprarle vestidos, dedicarle más y más tiempo. Lo que al principio se planteaba como una liberación del imperio de la mujer —y Berlanga puntualiza que el matriarcado no es sólo el de la mujer como esposa, sino como madre, como institución—, va reencontrando poco a poco sus cauces habituales, porque la muñeca, impasible y complaciente, teje también las redes que aprisionan al hombre.

Berlanga entabla a lo largo de la película una curiosa batalla, similar a la que su protagonista debate entre la libertad y la sumisión. La del director es la de la misoginia frente a su propia introspección: lo que en un principio sería adjudicable sólo a la fuerza destructiva de la mujer, va entendiéndose como resultado de una mentalidad esclava de represiones y convenios sociales propia también del hombre. Así, el dentista de la película fingirá una boda con la muñeca, o cuando crea que ésta le ha sido infiel —otorgándole, por lo tanto, una capacidad de acción de la que lógicamente carece—, la «asesinará» para transformarse en su viudo. Es decir, necesitará aclimatarse a unas situaciones sociales conocidas que le definirán como personaje atado a ellas.

Aunque, efectivamente, la muñeca «le engaña» con el portero; este es un español, Natalio, que finge interesarse por los radiadores de la calefacción para quedarse a solas y acostarse con ella.

(Dicho sea de paso, Berlanga agudiza en el personaje del portero y en el de los amigos de éste, que acaban robando la muñeca, la opinión que le merece la conducta amorosa en un español «típico», en el sentido de que para estos personajes el ejercicio del amor tiene características violentas de simple expansión de «machismo».)

Michel va lentamente desengañándose de su pareja, a pesar de que, por ella, se ha enfrentado a su esposa —quien, celosa, tratará en un momento de imitar a la muñeca y atraer así la atención de su marido—, a sus amigos —que se divierten con él regalándole un muñeco pequeño «que sea el hijo de los dos», o con la madre —que querrá en seguida intervenir en la situación utilizando a la nueva criatura como nuera—. Su enfrentamiento, sin embargo, no impide que la muñeca, en su doble condición de mujer y ser muerto, acabe destruyéndole. Y en el momento en que ocurre el accidente de coche, el espectador no se sorprende al ver emerger de las aguas del Sena el cuerpo de la muñeca, a la que su especial condición física le permite flotar y «sobrevivir», mientras que el pobre dentista morirá ahogado.

Para Berlanga la historia no termina ahí. Otro dentista cruzará por el puente y, al ver la muñeca, tratará de rescatarla; originándose así un ciclo del que no es difícil imaginar el resultado: la muñeca irá destruyendo a cuantos hombres encuentre a su paso.

A lo largo de su filmografía, Berlanga ha desarrollado una poética personal que ha ido decantando lentamente el optimismo romántico de sus primeros films («Bien venido, Mr. Marshall», «Calabuch», «Novio a la vista»), para desarrollar más limpiamente el germen que inconscientemente ya contenían: el de un humor negro que se comprometía a expresar las constantes eternas de un país anclado, como el nuestro, en tradiciones morales inamovibles y en miserias sociales degradantes («Plácido», «Las cuatro verdades», «El verdugo»). Berlanga es el cronista veraz y trágico de nuestro medio ambiente, que caló en la

esencia del folklorismo, del afán europeo, de la represión sexual, planteándose su cine como análisis de unas manifestaciones colectivas que le agredían como miembro de esa colectividad. La fórmula utilizada para ello ha sido la de conjuntar sabiamente la descripción objetiva de esa sociedad con sus vivencias personales. Así, ha sido capaz de utilizar su misoginia privada como vehículo de definición del matriarcado y como punto de arranque a un análisis más vasto y complejo. Constante desarrollada en toda su filmografía, pero que obtuvo en «La boutique» y «Vivan los novios» su expresión más directa.

Pero nunca como en «Grandeur Nature», Berlanga había expresado con tanta desesperación esa vivencia. Porque son los términos de desesperación y amargura los que corresponden a la película, y nunca por encima de ellos el de pornografía. Lo que Berlanga nos muestra son imágenes sobre la esterilidad de una lucha por destruir la vejez; es la conclusión de una vida condicionada por educaciones falsadoras; es la plasmación alucinante de una sociedad frustrada, que se inventa una intimidad como escapatoria.

Pero hasta esa intimidad —la de una muñeca que no habla, que no llora, que no pide cosas, que simplemente se deja querer—, lleva también en sí el germen de la destrucción, tanto por su condición femenina como por lo que supone de huida de la realidad. Pero, si la realidad es asimismo destructiva, ¿qué hacer?

De ahí que «Grandeur Nature» continúe el ciclo de preguntas que Berlanga ha venido haciendo-se a lo largo de su carrera. Preguntas que a todos nos conciernen y que no han autorizado que se formulen aquellos que, escudándose en la inviabilidad moral de unas imágenes, eran los primeros en aterrarse ante las cuestiones que, honesta y libremente, Berlanga se planteaba, cuestionándose a sí mismo con sus propias imágenes; no en el simplón sentido de que «Grandeur Nature» fuera una película autobiográfica, sino en el más hondo y energético de búsqueda profunda de las moti-

SAINT ANDRÉ DES ARTS
30 rue saint andré des arts

PRIX DU JURY
CANNES 74

La Cousine Angélique

un film de
CARLOS SAURA



«La prima Angélica», en un cine del Barrio Latino, compartiendo la cartelera con Bresson, la Cavani, Pasolini, Berlanga, Buñuel y un ciclo sobre la Unidad Popular chilena.

TRES ESPAÑOLES EN PARIS

vaciones que, en última instancia, nos agitan a todos.

«El fantasma de la libertad»

Por su parte, Buñuel ha realizado la que puede ser hasta el momento su película más libre e incisiva. Si algún parentesco hubiera que encontrarlo en su filmografía quizá fueran «Un perro andaluz» y «La vía Láctea», las películas con las que «El fantasma de la libertad» tendría más puntos de contacto. Y es que, en definitiva, esta nueva obra de Buñuel, de una juventud sorprendente en un hombre al que se supone ha contado en el cine cuanto ya había querido, es capaz de convulsionar otra vez la narrativa cinematográfica al uso, y más aún, los valores morales y sociales sobre los que se establece.

La crítica francesa ha comentado unánimemente la imposibilidad de poder cosificar el argumento (?) de la película y hasta de homologar las diferentes «interpretaciones» que ha merecido. De no ser así, sería absurdo precisar que «El fantasma de la libertad» es un punto y aparte, que es una película cuya fuerza estriba precisamente en la renovación total de los esquemas a que nos hemos sometido. En su periplo a través de la Historia, Buñuel va probando la consistencia de la lógica de las costumbres, de las creencias, de los mitos, de las convenciones. A través de un ligero desplazamiento hacia lo irracional, todo se nos aparece en su auténtica dimensión de absurdo: nuestro propio absurdo, y entre ellos, el del «fantasma de la libertad».

Todo empieza en los fusilamientos de españoles en mayo de 1808. Los ajusticiados (el propio Buñuel y José Bergamín, como actores, entre ellos), antes de morir, gritan con todas sus fuerzas: «¡Vivan las caenas!». Y en la contradicción de este grito que se pretendía defensa de la libertad, encuentra Buñuel la inspiración de otras contradicciones. Este desplazamiento de la lógica al defender las «caenas» por no aceptar la sumisión a colonizadores extraños, es el mismo desplazamiento dramático que se mantendrá a lo largo de la película. En la sucesión, aparentemente sin sentido, de personajes y secuencias cuyo punto de contacto es el azar, iremos viendo una serie de situaciones en las que unos personajes (siempre sujetos a unas dependencias, a unos compromisos, a unas obligaciones) reaccionarán con normalidad ante lo que entendemos disparatado. Sutilmente se entreverán unos lazos de unión entre esos disparates, y así, en la Prefectura de Policía estará col-

gado de la pared el cuadro de Goya de los fusilamientos del 2 de mayo, el mismo que sirve de introducción a los títulos de crédito.

En la imposibilidad de resumir ahora todas y cada una de las circunstancias narradas en la película, baste citar como ejemplo las primeras escenas:

Tras los fusilamientos, los soldados franceses, que han acampado en el interior de una iglesia, se dedican a beber y cantar. Uno de los oficiales descubre dos estatuas presidiendo sendas tumbas: son las de dos patricios —doña Elvira y su esposo—, inmortalizados de rodillas y con las manos juntas, rezando. El oficial se enamora de doña Elvira, y cuando va a besarla, la mano inmóvil del caballero se levanta hasta golpear fuertemente al osado capitán. Pero éste continúa en su obsesión, y manda levantar el cadáver de la dama. Cuando lo descubren, todos se quedan atónitos, ya que ante ellos se presenta una mujer incorrupta y espléndida.

Toda esta secuencia, tal como se nos descubre en seguida, no es sino la lectura que hace en voz alta una «nurse» en un parque público de nuestros días. Acompañada de una colega, ambas vigilan a dos niñas que pasean en bicicleta. Pero estas niñas son a su vez observadas por un hombre, de evidente perversión sexual (al es-

tilo del «M», de Fritz Lang). Este personaje obsequia a las niñas con unas tarjetas (que el espectador no ve), advirtiéndolas que nunca podrán enseñarlas a una persona mayor.

Sin embargo, al llegar a su casa, la niña que las ha conservado las entrega a su madre, que, horrorizada, las contempla. Tan horrorizada, que sin dudarle un solo instante despide a la «nurse». A con-

tinuación contempla las imágenes junto a su marido, y ambos, recordando viejos tiempos, se excitan y se abrazan apasionadamente.

Cuando el espectador ve las tarjetas descubre que no son sino postales turísticas de París.

Mientras la esposa duerme, el marido, desde su cama, ve atravesar un gallo —el símbolo de Francia— por la habitación; a continuación, a una extraña mujer con



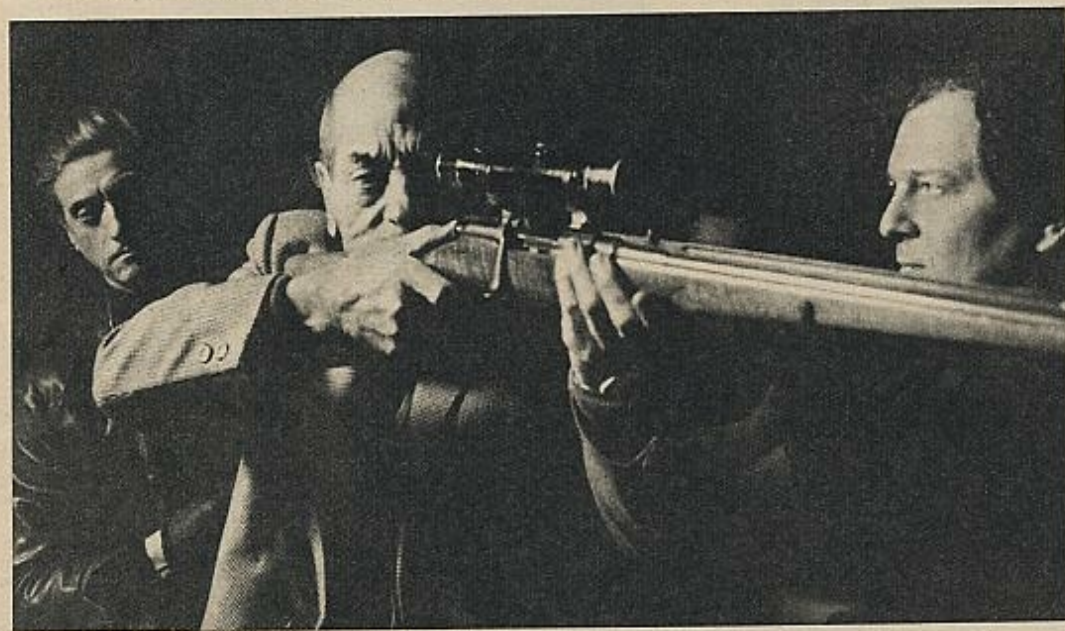
Michel Piccoli, en su magnífica interpretación del dentista que quiere inventar su propia realidad.



La elegante reunión social alrededor de la mesa del salón. Un momento de la película de Buñuel.



Luis Buñuel dando instrucciones a los actores en dos momentos del rodaje de su «Le fantôme de la liberté».



una vela; más tarde, a un avestruz, y finalmente, a un cartero, con bicicleta incluida, que deposita una carta a los pies del estupefacto esposo. Asustado ante sus visiones acude al día siguiente a un médico, llevándole en mano la carta que el diligente cartero depositó a sus pies. Pero cuando el médico va a leer el contenido de esa carta es llamado por la enfermera, que le pide permiso para marcharse porque su padre está muy grave.

La acción seguirá entonces a la enfermera, olvidando a los restantes personajes. Tras encontrar en su camino a un tanque, del que emergen unos soldados que están buscando zorros, la enfermera llega a un pequeño hotel, en el que otros personajes —cuatro franciscanos entre ellos— vivirán una

noche agitada. Al día siguiente, la enfermera llevará en su coche a un profesor (al que la acción seguirá), que ante una clase de policías explicará la relatividad de las leyes y las costumbres. Y para ilustrar su disertación contará la anécdota de una reunión elegante en casa de unos amigos, en la que todos los invitados se sentaban alrededor de la espléndida mesa de comedor, pero sobre retretes individuales, con la mayor naturalidad. Según los invitados iban terminando en la «ejecución» de sus necesidades fisiológicas, preguntaban discretamente dónde se encontraba el comedor, y en una habitacioncita individual y cerrada comían glotonamente algo.

Más tarde, la acción seguirá a unos policías, y luego, a un hombre que va al médico y que más

tarde recibe la noticia de la desaparición de su hija. Cuando acude a la escuela y habla con la directora aparece la niña, pero la manda callar «mientras la directora esté hablando». Con la niña de la mano irá a la Policía a denunciar su desaparición, y el jefe de la misma tomará directamente de la encartada los datos necesarios para localizarla en la operación que manda realizar...

Ininterrumpidamente, las aventuras de «El fantasma de la libertad» se suceden, sin que en ningún momento Buñuel rompa el encanto de sus aparentes disparates, que finalmente se cierran cuando un «prefecto» de Policía es reclamado por teléfono por su hermana (muerta hace cuatro años) para que acuda a la tumba. Repitiendo las imágenes del prin-

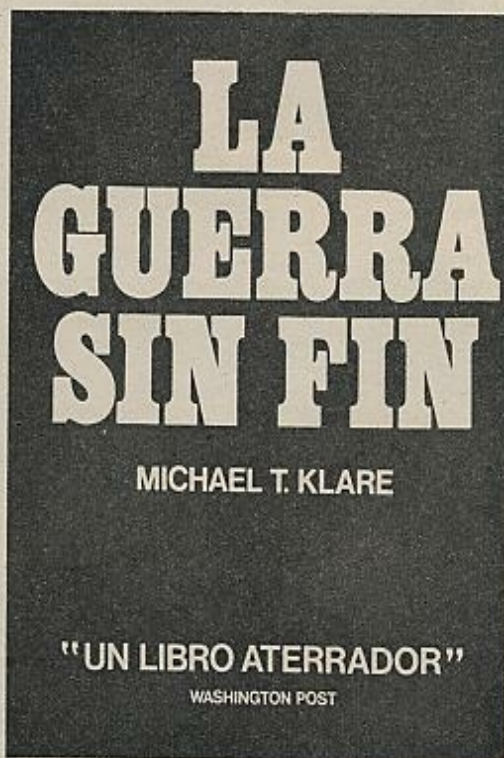
cipio, el «prefecto» tratará de abrir el ataúd, operación en la que es detenido. Denunciado ante el que parece auténtico «prefecto» de Policía, se presenta a éste, y los dos se comportan con naturalidad y evidente amistad. Juntos acuden al zoológico, donde los animales, al parecer, se han revolucionado. Momentos antes de disparar contra las jaulas, se oye a alguno de ellos gritar con energía: «¡Vivan las caenas!». Y con la mirada estupefacta de un avestruz, el film termina.

Estamos, pues, ante una obra abierta, llena de sugerencias y repleta de posibles interpretaciones. Pero, sin duda, no será sensato tratar de adjudicar a la película de Buñuel calificaciones ya establecidas, porque justamente contra ellas la película lucha. Si algún contenido se desprende rápidamente de «El fantasma de la libertad» es el de la necesidad de acercarse a la realidad con nuevos ojos, mezclando en ella lo que el sueño y lo irracional nos ofrecen. Es obvio que la mera contemplación de la conducta humana, primordialmente en nuestros días, no puede llevarnos sino a la seguridad de que se trata de un absurdo total. Hay una confusión de acciones, de posturas, de responsabilidades; hay una contradicción total entre la búsqueda de la libertad y el mantenimiento de valores consagrados. La libertad es justamente la estructura de la película de Buñuel, en la que nada se respeta ni se mantiene, sino que se contempla con los ojos jóvenes de quien considera que la vida es algo más complejo, rico y libre que las costumbres, los ritos y las obsesiones.

Como trasfondo de toda la acción, la permanencia de una España vivida justamente en su grito de «¡Vivan las caenas!», capaz de repetirse al cabo de los años en las jaulas de un zoológico. De un zoológico quizá francés, porque el absurdo de unas normas de vida no son ya exclusivas de una situación concreta, sino que se han extendido por doquier. Y basta para ello el descubrimiento de la desconexión entre lo que los personajes de «El fantasma de la libertad» sueñan y creen con lo que hacen.

Hay una alegría vital en la película de Buñuel, al tiempo que una suerte de angustia impotente ante lo que contempla. Si en «El discreto encanto de la burguesía» era capaz de divertirse con las miserias de quienes se pretendían a un nivel de elegidos, en esta nueva película su ataque no se condiciona a clase social alguna, sino que se amplía a todas ellas, a todos los estratos de una sociedad, quizá precisamente por estar constituida por estratos.

ES NECESARIO LEER...



NOGUER

ENTREVISTA CON LA HISTORIA

Oriana Fallaci

Dieciocho personajes de la política internacional despiadadamente analizados.

El documento vivo. 350 pesetas.

EL GRAN LIBRO DE LOS PEQUEÑOS AMIGOS

Profusamente ilustrado a todo color por Janusz Grabianski.

Clásicos infantiles. 400 pesetas.

LA GUERRA SIN FIN

Michael T. Klare

Libro revelador y escalofriante. Apoyado en sólida documentación, expone el monstruoso proyecto creado para sostener una guerra permanente contra la guerrilla y la oposición en cualquier parte del mundo donde EE.UU. vea sus intereses amenazados.

El documento vivo. 350 pesetas..

EL NIÑO DE HOY

Marcello Bernardi

El más completo programa orientativo para criar y educar a los hijos de hoy.

Enciclopedias manuales Noguer. 650 pesetas.

ANTONELLO DE MESINA

64 láminas en color.
148 grabados en blanco y negro.
Clásicos del Arte, n.º 40.
400 pesetas.

ALTE PINAKOTHEK DE MUNICH

152 láminas en color.
362 grabados en blanco y negro.
Grandes museos, n.º 5.
600 pesetas.

EDITORIAL NOGUER, S.A. Distribución en exclusiva NORILDIS

Envíe esta tarjeta a la librería habitual o pida información, sin compromiso.

Nombre _____
Apellidos _____
Profesión _____
Calle _____
Ciudad _____
Provincia _____

Recorte esta tarjeta y envíela
a un correo electrónico
Paseo de Colón 56
Barcelona 8
XTO



El propio realizador de la película junto al productor Serge Silberman (José Bergamín aparece en otro plano) momentos antes de ser fusilados en el Toledo de 1808.

TRES ESPAÑOLES EN PARÍS

En un momento en el que se habla de cine en crisis, de falta de autores y temáticas originales (cuando en realidad lo que está en crisis es un sistema de producción y concepción de la industria cinematográfica), Buñuel nos sorprende descubriéndonos la fertilidad de mundos por descubrir. Son los mismos que desde sus orígenes viene ofreciéndonos, pero cada vez expuestos con mayor virulencia. Son los mundos referidos al inconsciente, aquellos que pueden descubrirnos los engranajes precisos de nuestra sociedad. De ahí que Buñuel no acepte para sus películas las definiciones de revolucionarias o didácticas, porque esos términos se engloban ya en una consideración predeterminada del cine y de la libertad; lo que nos propone es la renovación total de los presupuestos mentales a los que nos hemos condicionado. Hay que acercarse a la película (cuya visión no parece imposible en España, salvo quizá en lo referente a alguna pequeña escena) para dejarse regar —y justo este el término— por las imágenes que, conviene repetirlo una vez más, es imposible de resumir en palabras. Entre otras cosas, naturalmente, porque cada espectador verá en ellas sugerencias que a otros escapan. Si esta circunstancia es común a cualquier película, en la de Buñuel se transforma en su principal riqueza.

El éxito y sus miserias

Una revista parisina comenta cómo el productor de Buñuel, Serge Silberman, pudo confiar plenamente en el realizador antes de que la película comenzara a rodarse. «El fantasma de la libertad» es un film «imposible» con la lectura del guión; es necesario acercarse directamente a las imágenes, porque nunca un texto escrito las puede reemplazar.

Si no es difícil imaginar por qué Silberman confiaba expresamente en la inteligencia de Buñuel, uno puede preguntarse junto al comentario citado si para otro autor esa libertad de acción hubiera sido posible.

En este momento en París, «Le fantôme de la liberté», «Grandeur Nature» y «La prima Angélica» llenan los cines diariamente. ¿Cómo es posible que los productores españoles no hayan visto con anterioridad las posibilidades del cine de Berlanga, relegado durante años a un absurdo silencio que se quería justificar con su supuesta pereza? ¿Cómo es posible que la censura española no haya previsto la posibilidad de esta fuga de cineastas que, por encima de las limitaciones que aquí se les imponían, empiezan a encontrar ya nuevas fronteras para su trabajo? «La prima Angélica» (a la que seguirá rápidamente en las carteleras parisinas «Ana y los lobos») es una nueva puerta abierta a Carlos Saura. «Grandeur Nature» es el espaldarazo a Berlanga. Hay ya, por lo tanto, distribuidores y productores que empiezan a confiar en estos cineastas que, en su país, encuentran a veces la incompreensión de los comerciantes del cine, y en general, la de una censura sujeta, como se dice en el film de Buñuel, a premisas de otra época.

Estas dos películas (Buñuel es desde hace años un fenómeno internacional) no van a ser por sí solas capaces de destruir todos los condicionamientos que Berlanga y Saura deben sufrir de cara al mercado exterior, pero sí es un paso de enorme importancia y de clara significación. En la difícil cartelera de París, donde no sólo se ven esos títulos eróticos que ocupan la atención de publicaciones españolas, se nos está demostrando que, a pesar de lo que algunos sostengan en España, la deficiencia de nuestro cine no está basada en la incompetencia racial de los españoles para el arte cinematográfico. Berlanga, sin estos cortapisas, es capaz de realizar una espléndida y libre película. ¿No ocurría lo mismo con otros cineastas en el sorprendente ambiente expresivo que reflejan los cines franceses? Una nueva y apasionante incógnita se nos abre con estos tres realizadores españoles que hoy protagonizan el «absolument à voir» que recomiendan los críticos franceses. ■ **DIEGO GALAN.**



SEIX BARRAL

PABLO NERUDA
CONFESIO QUE HE VIVIDO
MEMORIAS



«El poeta —ha escrito Neruda— debe ser, parcialmente, el cronista de su época». A lo largo de estas Memorias, Pablo Neruda se muestra como un auténtico cronista y testigo de nuestro tiempo. Así, va narrando con la inigualable potencia verbal que caracteriza a sus mejores escritos, no sólo los principales episodios de su vida, sino las circunstancias que rodearon la creación de sus poemas más famosos. Expone tanto su concepción del arte y de la poesía, cuanto los motivos que le llevaron a defender hasta el final de su vida sus conocidas posiciones políticas. Rememora magistralmente la figura de algunos de sus amigos (García Lorca, Alberti, Miguel Hernández, Elouard, Aragon, Ehrenburg, etc.) y su relación con personajes destacados de la política contemporánea.

CAMBIO DE PIEL

Premio Biblioteca Breve 1967.
De Carlos Fuentes.

TRES NARRACIONES

De Luis Cernuda.

LOS HIJOS DEL LIMO

De Octavio Paz.

CANTICO

De Jorge Guillén.

POESIA DE CREACION

De Gerardo Diego.



Editorial ARIEL

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Dirigida por R. O. Jones. (Seis tomos.)

La «Historia de la literatura española» es una versión muy corregida, aumentada y puesta al día de la reciente *Literary History of Spain*, escrita por un grupo de distinguidos especialistas británicos y dirigida por el profesor R. O. Jones, de la Universidad de Cambridge. La obra es un imprescindible instrumento de trabajo, a la vez que se presta a una lectura seguida y siempre estimulante. Sistemáticamente se han explorado las relaciones de la producción literaria y la sociedad en la que fue escrita, y a la que iba destinada. Pero ese enfoque no ha obstado al ejercicio de una crítica estrictamente literaria, aguda, sugestiva y orientada a proporcionar una guía para la comprensión y apreciación directa de los frutos más valiosos de las letras españolas.



LAS BRIGADAS INTERNACIONALES DE LA GUERRA DE ESPAÑA

De Andreu Castelló.

ESTUDIOS SOBRE LA REPUBLICA Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

De Raymond Carr.

LA PRIMERA DEMOCRACIA CRISTIANA EN ESPAÑA

De Oscar Alzaga.

HISTORIA DE LA FILOSOFIA (Ocho tomos)

De Frederick Copleston.
(Publicados los seis primeros tomos.)

MITO Y PENSAMIENTO EN LA GRECIA ANTIGUA

De Jean-Pierre Vernant.

SOLICITE CATALOGOS E INFORMACION EN HERMANOS ALVAREZ QUINTERO, 2. MADRID-4. PROVENZA, 219. BARCELONA-8.