



En el 70 aniversario

"El grito", de Munch.

EXPRESIONISMO Y REALISMO

BERLIN, 19... es la capital de la locura, del desenfreno, del sexo libre, de la violencia política y también de la desesperación afectiva. De un edificio de severo estilo neoclásico salen estudiantes reflexivos, solemnes, maduros, de rostros infantiles y sabios de cabezas rapadas, entre los que podían descubrirse investigadores, químicos, filósofos, arqueólogos. Es la Universidad Humboldt. Por contraste, en el cabaret Neopatético se bebe con frenesí y entonan, hasta el amanecer, canciones embriagadoras y nostálgicas. También recitan sus versos los poetas mientras los payasos ensayan piruetas metafísicas. Lejos de esta baránda, junto a la ribera del Spree, hay rincones de una íntima suavidad en el delicado barrio francés donde se refugiaron los hugonotes, después de la revocación del Edicto de Nantes, y construyeron una espantosa catedral de la fealdad. A su costado se abre la Unter der Linden, con sus edificios de espesa y brutal monumentalidad germánica y otros delicados ejemplares del más fino rococó francés. En la lejanía, se divisa la Alexander Platz, hirviendo de masas obreras que oyen gesticular a Karl Liebknecht. La iglesia del Recuerdo evoca a los que murieron en pasadas guerras, y allí mismo comienza la Kurfürstendamm, larga avenida llena de cafés literarios, donde se reúnen artistas, pintores, bohemios y prostitutas blancas y doradas. En las inmediaciones se pueden leer nombres de célebres filósofos: Kantstrasse, Suarezstrasse, Leibnitzstrasse. En el café Grössenwahn (Megalomanía), se reúnen los pintores del grupo Brücke, entre ellos Kokoschka, para discutir sus problemas estéticos,

chocar y sorprender por su indumentaria a la clase media. Fanfarrias militares desfilan solemnes con rígidos oficiales al frente, que asustan, con miradas de rigor, a los transeúntes curiosos y bonachones.

Sobre el fondo de este escenario, rico de violentos contrastes, de repente se oye un chillido hiriente y estremecedor: "El grito", célebre cuadro del pintor noruego Edvard Munch, símbolo del instante crucial y decisivo de una ciudad desenfrenada. Ha nacido el primer expresionismo. Es la emoción delirante que irrumpe en el arte y

Carlos Gurméndez

la literatura. En el cuadro vemos avanzar una figura sin apenas rostro, rasgos demostrativos ni ficha toponímica. Parece una sombra o el fantasma de una pasión contenida que abre la boca y prorrumpe en alaridos. Este sonido inarticulado es la única verdad del expresionismo. No hay un manifiesto con sus preceptos reglamentarios, su prisión lógica conceptual, como el surrealismo, que señale su aparición. El expresionismo es, por esencia, libertad emotiva, ya que, ¿cómo se podría codificar la emoción? Sin embargo, podemos encontrar antecedentes de este movimiento estético.

En 1907 publicó Wilhem Worringer su obra "Abstracción y empatía", en la que sostiene que todo arte es básicamente subjetivo. Por consiguiente, el sujeto, para expresarse, necesita crear una nueva realidad, distinta de la física, aparenzial y objetiva que vemos con nuestros ojos. Es el mismo Worringer quien acuña, por primera vez, la palabra "expresionis-

mo" en la revista "Der Sturm". Retengamos la fecha 1910, porque señala el comienzo de la revolución copernicana de las artes y las letras. Desde ese instante, el mundo girará en torno al centro interior de la subjetividad, y cuanto existía al exterior de los ventanales íntimos fue condenado a desaparecer. Con este predominio de la subjetividad ya tenemos el punto de partida de la estética expresionista. Veamos cómo van surgiendo, de sus propias creaciones artísticas, otros principios estéticos.

A la paz geométrica del cubismo, esa dulce y suave quietud de un

cálculo racional de los colores. En el cuadro de James Ensor, "Entrada de Cristo en Bruselas" descubrimos la representación de una trágica mascarada sobre la miseria del hombre, su desamparo y solitaria fraternidad. Con esta obra, el expresionismo adquiere la intensidad de un drama total plásticamente objetivado y sin ninguna confesión íntima. El pintor parece decirnos: "Este es el gran teatro del mundo tal como yo lo veo". También los primeros Picasso pueden definirse como expresionistas, por la filosofía de la tristeza compasiva ante la pobreza humana que reflejan sus cuadros.

Como vemos, la subjetividad se proyecta de múltiples y diferentes formas: hay sujetos dulces y calmos, violentos y neuróticos, otros bondadosos o coléricos. A través de las artes plásticas descubrimos tipos psicológicos diversos que se pueden analizar hasta científicamente. Sin embargo, lo que podemos comprobar fácticamente, como signo distintivo común, es la libertad de la subjetividad, manifestándose sin reglas de oro ni de hierro que la aprisionen. La subjetividad es la líbido del alma, una tensión o ímpetu que se exacerba al vivir aprisionado por la sociedad burguesa que lo reprime y de la que intenta zafarse para satisfacerse. Por esta razón, la subjetividad es erótica, ya que se afana y lucha por quebrar la jaula en la que respira. Al sentirse encadenado, el sujeto se exalta y estalla con espíritu destructivo. Esta fetichización de la subjetividad revela, a la vez que un egotismo violento, la entrega absoluta de sí misma, que se manifiesta en el voluptuoso deseo de aniquilación o sublimación de la conciencia del yo. "Kleist Hymne", ▶

Juan Gris, responde el expresionismo con el estallido de un color violento y cruel. "El color —decía Van Gogh— es el lenguaje del alma". Frase del pintor holandés que servirá de guía desde los expresionistas hasta los abstractos. Más tarde, en su libro "Lo espiritual en el arte", afirmará Kandinsky: "La pintura es un estado musical del espíritu". Mientras el cubismo buscó formas nuevas, pero ocultas de la realidad, el expresionismo destruye todas las apariencias de la objetividad, para manifestar plásticamente la subjetividad lírica. Un ejemplo de esta tendencia lo descubrimos en las obras de Edvard Munch, cuyos cuadros expresan preocupaciones íntimas, su filosofía del amor y de la muerte, las reflexiones de su yo trágico y dolorido. Así los colores y las formas se distorsionan para servir a la transmisión del mensaje de la verdad subjetiva. Los expresionistas franceses, como Rouault, supieron anar el sentimiento subjetivo-religioso con la objetividad de un

EXPRESIONISMO Y REALISMO

de Johannes Becher, el poeta máximo del expresionismo alemán, celebra la realización de sí mismo en una muerte terrestre:

Sterben... So? Da?

Ich reiß mir die Kleider vom
[Leib.

Sterben Dann wenigstens nackt
[Sterben.

Wenigstens in Lust und
[Berührung Sterben (1).

Este poema es también revelador de la técnica poética expresionista. El diálogo poético se manifiesta en una dualidad del yo lírico con su otro personaje, que es él mismo. Y dice el crítico alemán Weisbach: "Aparece una permanente antinomia como imagen del hombre en la lírica primeriza de Becher". El poeta ya no revela su yo lírico aislado, sino que entable una relación con el tú de sí mismo, con el de otro o de todos, llegando a una equiparación ambivalente. El expresionismo no dice el instante emotivo del yo, sino un estado de alma colectivo, un yo común, universal, una situación histórica que hace unánimes y armónicos los sentimientos individuales. Así, el poeta es el mensajero de la desesperación colectiva de un pueblo, del alma de una nación.

Ahora bien, el expresionismo no se limita a desear la destrucción, quiere también realizarla prácticamente. Es muy significativo a este respecto lo que comenta Johannes Becher en su "Diario" sobre los orígenes de su afán destructor. El ambiente autoritario de su familia, la disciplina estricta de la escuela desencadenaron en él un espíritu de venganza. Todo el orden moral burgués, basado en el deber, reglamentos, disciplina constituían las causas de su incumplimiento individual: "Mi odio contra la duplicidad de la sociedad era sin medida". En realidad, el mundo exterior ahogaba su mundo íntimo. Destruyamos, pues, al culpable, ese que está ahí fuera, condenemos la pura forma exterior, iniciemos el vendaval, la orgía íntima.

Vemos las coincidencias que unen al expresionismo con el movimiento Dadá y el surrealismo, pues todos arrancan del mismo afán destructivo para liberar la subjetividad. La aniquilación del pasado cultural, del lenguaje heredado, la ruptura violenta de la continuidad

histórica del arte y de las letras son los objetivos serios y graves que se propusieron los jóvenes artistas: volar el Louvre, incendiar el Prado, pulverizar "El Quijote", escupir al padre, violar la madre, quemar las barbas venerables del maestro, prostituir las vírgenes candorosas, estrangular la primavera y, como dice Becher, "complicar la simplicidad de lo simple". Para ello hay que empezar por destruir la propia apariencia personal, porque es la encarnación del mundo salido de la burguesía; vestirse a la bohemia frente a la elegancia, acostarse al amanecer y dormir durante el día, hundirse como las ratas en la vida subterránea, amor colectivo frente al individual, libertad frente a los reglamentos. En suma, violencia ardorosa y combativa contra el mundo real y objetivo existente. "El arte nuevo —dice Becher— nace con hombres nuevos".

Estalla la guerra de 1914. El paisaje de Berlín cambia después de la derrota. Los oficiales de brillantes condecoraciones son ahora harapos que mendigan en las esqui-

nas de la avenida de los Tilos. Einstein es presidente de la Academia de Ciencias. Bandas de camisas pardas asaltan los comercios judíos recién inaugurados y asesinan a Walter Rathenau. Huelgas, más huelgas y millones de obreros parados claman su protesta por las desiertas avenidas. Durante la noche, los cabarets gritan sus colores brillantes en escondrijos sórdidos. "El profesor Unrat" se oculta de sus discípulos en procurar de la sierva ideal que satisfaga su lujuria secreta. Brecht estrena, en un pequeño teatro berlinés, su "Opera de los cuatro céntimos", cuya música compone Hans Eisler. Nace el segundo expresionismo con la revista "Die Action", dirigida por Franz Pfemfert. Reaparece Becher en Berlín y, en el café Des Westens canta el 1 de mayo "Tage und Nacht rüstet zum Fest" (2).

Grandes diferencias separan al primero del segundo expresionismo. Aquél se sometía a la desesperación del dolor, lo aceptaba y se

(2) "Días y noches se arman para la fiesta".

curvaba ante la tragedia como un destino ineluctable. Los cuadros de Munch, "La danza de la vida", reflejan la eternidad del inevitable conflicto sobre el hombre y la mujer, la lucha sin fin de los sexos. No brilla ninguna esperanza en esta tragedia. Las obras de Strindberg, "El padre" y "La señorita Julia", se representan en muchas ciudades alemanas y encuentra entusiasta acogida su mensaje dramático. Todos sienten que el dolor es necesario, porque es universal, y se acuña la palabra "Weltschmerz" (3). Estábamos condenados a odiar nuestros amores, a desgarrarnos siempre desde el origen hasta el fin de los tiempos, no había solución ni redención posibles. Por el contrario, el segundo expresionismo se rebeló contra el destino y desenmascaró la realidad del dolor, señalando sus causas: la revolución fracasada de 1918 y la crisis del capitalismo.

El segundo expresionismo nació de la conciencia de una situación histórica conflictiva, de una lucha exasperada de clases. La obra de Becher, "Verfall und Triumph", es bien significativa de este proceso lírico. El movimiento de protesta se realiza en la conciencia del hombre, por una repugnancia subjetiva ante el mundo exterior que se descompone. En el espacio íntimo se opera un cambio radical: a la destrucción del mundo injusto y opresivo sigue la esperanza del reino de los mil años, del paraíso. En 1918 se constituye el Novembergruppe, que se proclama a sí mismo socialista y revolucionario del espíritu. A él pertenecieron el arquitecto Walter Gropius, Brecht, Rurt Weill y el mismo Hindemith. Todos ellos unen la destrucción de las formas antiguas del arte a la del orden social existente y a la consecución de una nueva sociedad. Así, de los poemas de Becher emerge el sueño de felicidad terrestre, describiéndonos la armonía entre los hombres, su consonancia con la Naturaleza, la fraternidad universal: "Llega la utopía, rellena el caos de espacio". Ante la desesperación cósmica, esperemos confiados la llegada de la salvación:

Allen Herzen ist dein Herz in
[gleichem Schlag.

¡Sei Menschenbruder Sei
[Herz! (4).

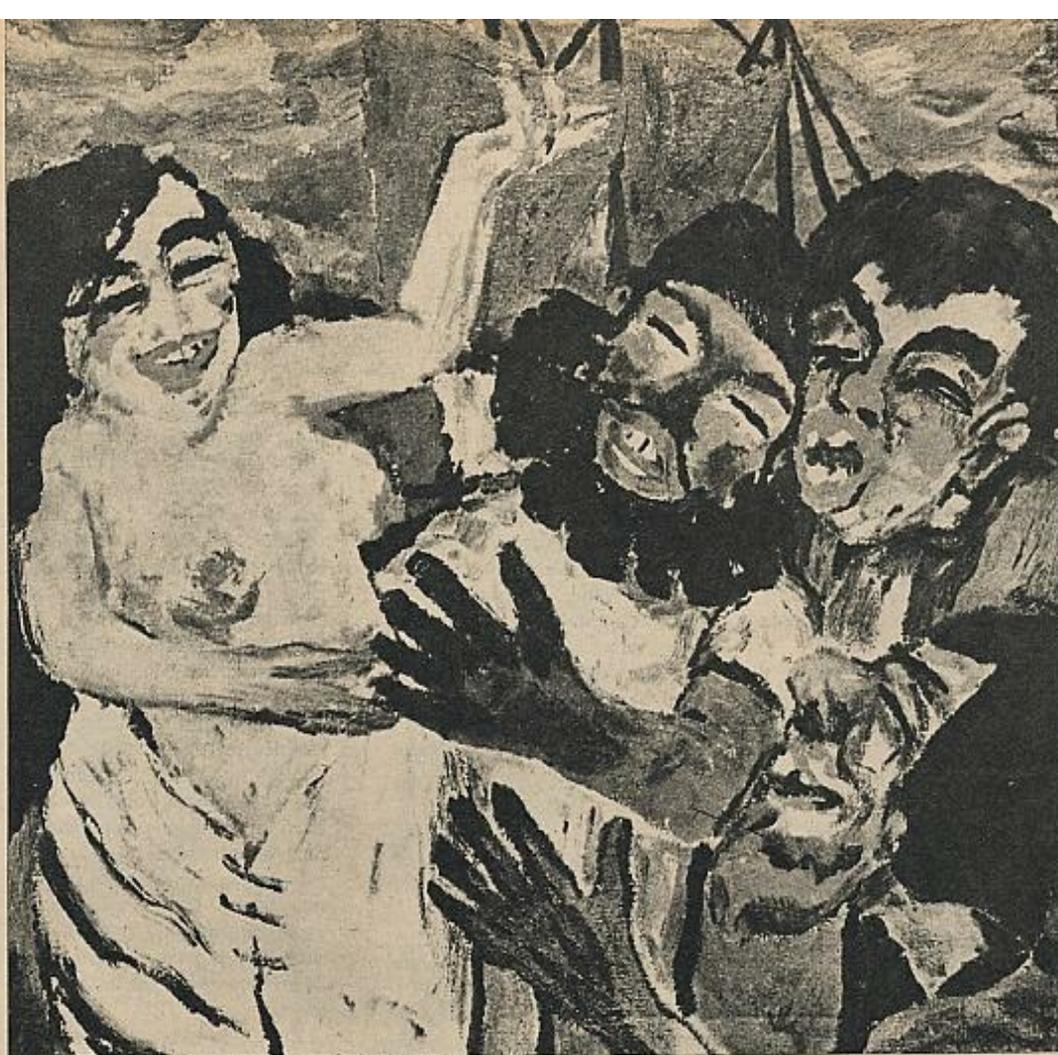


"Party", de George Grosz.

(1) "Morir... ¿De veras? ¡Sí! Me arranco el vestido del cuerpo./Morir. Entonces al menos morir desnudo./Al menos, con deleite y en contacto morir".

(3) Dolor cósmico.

(4) "Todos los corazones es tu corazón, en el mismo latido unidos. Sé hermano de los hombres, sé un corazón".



"Vida de María Egipcíaca", de Emil Nolde.

Estos poemas semejan, por su contenido mesiánico y esperanzador, a las ensoñaciones sobre el futuro de César Vallejo en "España, aparta de mí este cáliz", que cantó en parecidas palabras al universo proletario. La revolución subjetiva de este segundo expresionismo lleva, por una línea lógica del pensamiento poético, al descubrimiento de la revolución objetiva, al realismo poético. Pero no por ello muere el expresionismo, quizá parece como nombre, rótulo o etiqueta, mas subsiste siempre como el fermento subjetivo de la creación literaria.

Sin embargo no todos los expresionistas evolucionan como Becher. Fran Wedekind, en su pieza teatral "El despertar de la primavera" nos pinta la tragedia eterna de la adolescencia y, en "Lulú", la mujer destructora del hombre. Estos dramas metafísicos y crueles que se ensañan y complacen en escarnecer la condición humana, están también en oposición al idealismo burgués, al revelarnos una atroz realidad sexual que se mantenía pudorosamente escondida. El valor moral de estos dramaturgos expresionistas

consistió en que supieron destapar la podredumbre a tiempo y la sacaron a la luz del sol. Por esta razón sus dramas, así como los de Kaiser, nos estremecen de asco, pero nos llenan de una desesperada consolación, porque sitúan esta descomposición en una determinada época, en un tiempo histórico. Sin embargo, tampoco hay vislumbre de esperanza en estas obras dramáticas del segundo expresionismo, ni barrunto de un futuro más feliz y armonioso para el hombre. Lo mismo ocurre con las novelas expresionistas más representativas, como "El profesor Unrat" y "Der Untertan" ("El súbdito"), de Henrich Mann, obras de una terrible acrimonia y sarcasmo, cuyos personajes simbolizan una clase, un mundo que anticipó el nazismo, aunque Mann no nos guíe hacia un horizonte prometedor. Por último, se puede afirmar que el expresionismo, por su crítica corrosiva, fue un movimiento revolucionario que contribuyó a modificar un mundo para levantar los cimientos de otro nuevo.

En 1934 aparece, en la revista "Literatura Internacional", un

ensayo de Georg Lukács titulado "Grandeza y caída del expresionismo", en el que señala, al mismo tiempo que los valores del expresionismo, su disolución en el realismo. En este ensayo planteó el problema del arte de vanguardia y su validez en el presente, que dio lugar a una viva polémica con otros escritores revolucionarios y llevó a formular, por primera vez, una teoría marxista del arte en general. Para Lukács, el expresionismo simbolizó, en Alemania, la ruptura con el pasado literario: el modernismo. La vanguardia aparece así como una especie de barbarie, al renunciar a la herencia cultural y valorizar el ímpetu subjetivo, la noche del inconsciente, las imágenes en libertad, la orgía de los sueños, el irracionalismo. ¿Significó la vanguardia, con su pretensión de arrasar totalmente los valores tradicionales del espíritu, una anticipación del fascismo bárbaro y asolador? Brecht fue el primero que se alzó contra esta interpretación de Lukács del arte moderno, y escribió en su "Diario de trabajo": "La estupidez de Lukács es gigantesca". Eisler, Benjamin y Bloch lo

apoyaron contra Lukács en las célebres polémicas de la revista "Das Wort" ("La Palabra"), defendiendo el arte nuevo frente al tradicional. Pero esta controversia tuvo sus antecedentes históricos.

Sin duda Brecht, en sus comienzos, fue un decidido expresionista, pues sus primeras piezas teatrales, así como su "Ópera de cuatro cuartos", están impregnadas de la atmósfera de mendicidad, tristeza y desesperación propias del expresionismo. Más tarde llega Piscator con su teatro político, y, en 1924, organiza una velada político-satírica en un teatro berlinés. Consistía en un montaje de cuplés, actos de acrobacia, caricaturas instantáneas, proyecciones de films, discursos y escenas cortas, representación a la que denominó "Revista de los trastos rojos". Esta original concepción escénica de Piscator, que se apoyaba en el teatro de variedades burgués, influye en forma decisiva en la visión estética de Brecht. Ambos intentaron crear un teatro que llevase a las masas su mensaje ideológico, político y revolucionario. Contrariamente, Lukács sostenía que una literatura político-revolucionaria debía apoyarse en el método tradicional narrativo de un Balzac o de un Tolstoi. Partiendo de las reflexiones de Brecht sobre el teatro, Walter Benjamin afirmó que eran necesarias nuevas técnicas teatrales y narrativas para encontrar un eco eficaz entre el público y que la evolución de los medios técnicos de producción, tales como fotografía, films, discos y radio ya no permitían componer ni narrar valiéndose de las antiguas formas tradicionales.

Como resultado de los experimentos escénicos de Piscator, desarrolló Brecht, en sus observaciones sobre la "Ópera Mahogany", su teoría del teatro épico: formas abiertas en contraposición a las cerradas del drama clásico francés y alemán; construcción épica frente a la dramática, relato sin actuación, espectador activo, pero no emotivo; público que se enfrenta con reflexiones y no con algo externo a él, montaje, escenas independientes, acontecer curvilíneo, movimientos por saltos, imperio de la razón y no de los sentimientos. Estas reflexiones de Brecht y los estudios posteriores de Bloch sobre Joyce dieron lugar a una teoría marxista de la vanguardia literaria y artística de origen

EXPRESIONISMO Y REALISMO

expresionista, en oposición al realismo socialista, que defenderá Lukács con profunda y brillante clarividencia filosófica. A las tesis de Brecht y Benjamin, respondió Lukács con dos ensayos: "Reportaje o estructuración" y "Tendencia o partidismos", en los que ataca las concepciones teatrales de Brecht. "La presencia del autor —afirma Lukács— en la acción teatral parece propia de un sermón moralizante y sus mensajes ideológicos pura didáctica abstracta y sobreañadida al texto narrativo o dramático". A esta crítica respondió Brecht en su "Diario de trabajo" con observaciones sarcásticas sobre la incompreensión total de Lukács sobre el arte contemporáneo. Por último, Lukács cerró la polémica con un ensayo violento y crispado: "¿Qué hay del realismo?".

Este duelo abrió perspectivas concretas para formular una teoría marxista de la literatura que se encontraba todavía sin definir. En este debate intervino la novelista Anna Seghers y también, con su silencio, participó el gran poeta expresionista Johannes Becher. Se trató más que de una oposición tajante y frontal, de una tensión dialéctica en que aparecieron diferencias totales, pero, también aproximaciones valorativas. En el fondo de este debate se discutió la definición verdadera de la esencia del arte: ¿la literatura es una técnica productiva, un trabajo creador, como afirman Benjamin y Brecht, o es un reflejo activo consciente de la realidad como sostiene Lukács? Si la poesía es un trabajo, debe crear una segunda naturaleza distinta de la real y objetiva, lo mismo que el trabajo manual elabora con la materia prima un nuevo producto que no existía. En consecuencia, la obra de arte, según Brecht, no queda rematada al ponerle punto final, porque es un producto que lo termina el consumidor, es decir, el público. Por el contrario, la tesis de Lukács sostiene que sólo el realismo puede ofrecernos una imagen completa del mundo tal cual es. Naturalmente, no se trata de un realismo sociológico y vulgar, sino de la totalidad vivida por el hombre. Así, el tiempo de la novela debe ser épico, pues Lukács concibe la narración como una epopeya en prosa que exalta y canta la heroicidad de la autocreación del hombre. Esta fue la forma de los

grandes clásicos del realismo, como Balzac y Tolstoi, que más tarde descendió a las aguas bajas del naturalismo y del documento. Sólo el realismo socialista de la novela rusa contemporánea restaura la epopeya grandiosa que cumple el hombre para realizar su destino y renueva la tradición que se había perdido.

La objeción que Benjamin y Bloch formularon a Lukács fue que su concepto del realismo ignora la

evolución histórica de las formas artísticas, es atemporal y se puede aplicar a la epopeya griega, a las novelas de Balzac y a la obra de Tomas Mann. Si el arte y la literatura son una hechura de la producción material, debe operarse permanentemente un cambio de las técnicas artísticas. El modo de producir traduce unas relaciones entre los hombres, y para expresarlas verdaderamente son necesarios estilos nuevos que correspondan a

la transformación de las estructuras económico-sociales. En este sentido, el arte de vanguardia, como el expresionismo, son su resultado. "El arte de un Rafael podemos entenderlo si lo condicionamos a la técnica de su época, la ciudad de Roma en que se forma", dice Marx. También Sartre nos explicó la pintura de Tintoretto, emergiendo del modo de existencia de Venecia. Así, el Berlín del expresionismo era una ciudad donde también existía un modo de producción que reveló unas determinadas relaciones entre los hombres, un sufrimiento generalizado, un desesperanzado caos. Por consiguiente, fue necesario que surgiese una nueva forma artística, el expresionismo, para manifestar los sentimientos y las pasiones reales de los hombres en ese instante histórico.

El arte de vanguardia se justifica por la mutación inevitable de la realidad humana a través de los tiempos. El expresionismo reflejó el estado de crisis, de drama y de dolor que el modo de producción llamado capitalista causó a los hombres. El modernismo no es, pues, un mero formalismo, como sostuvo Lukács, ya que una innovación estética no es tan sólo técnica. Expresionismo y surrealismo no fueron revoluciones formales, pues toda técnica nueva es la expresión de un estado del alma humana. En este sentido, la fórmula expresionista fue la más libre de todas las tendencias de vanguardia y expresó singularmente la rebeldía, la protesta, la violencia que suscita la experiencia dramática de la existencia. Los movimientos de vanguardia no se justifican por la aparición de medios externos, como la máquina, el cine, el automóvil, como afirmaban ingenuamente los futuristas. No, las fórmulas artísticas novedosas se explican porque la transformación de la estructura social trae aparejada una modificación de la conciencia de los hombres, y son esos seres nuevos, producto a su vez de unas nuevas condiciones técnicas, que crean manifestaciones artísticas que los expresan adecuadamente. No se puede narrar como Balzac cuando el capitalismo ha aislado al hombre y fetichizó la subjetividad. A esta etapa de la Historia que vivimos corresponde la forma íntima, subjetivista de la



"A todos los artistas", 1919. La cubierta de este panfleto revolucionario es de Max Pechstein.

JUNGE KUNST
 MAX
 PECHSTEIN



Cubierta de los primeros folletos de Klinkhardt y Bierman. "Junge Kunst", 1920. Expansión del credo expresionista.

narración asmática, de aire enrarecido de un Proust.

El concepto de Lukács de períodos ascendentes y decadentes en la literatura no corresponde a la realidad histórica. En épocas de la burguesía floreciente, pueden darse obras mediocres y de oscura significación, y en momentos de su caída, producciones de gran valor literario. Definir como decadentes a los movimientos de vanguardia, porque surgen en una época de crisis general de la sociedad y del hombre, es una aplicación mecánica del concepto del arte. Por el contrario, la vanguardia manifiesta la realidad en su totalidad existente, un estado de descomposición en la vida y en las relaciones entre los hombres que corresponde a su verdad histórica, lo cual no significa que sean decadentes, porque expresa un estado de decadencia.

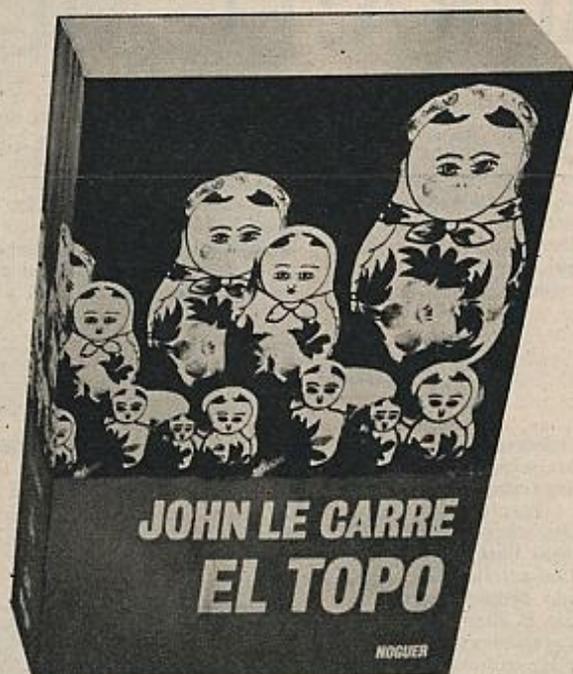
Las formas artísticas no están mecánicamente condicionadas por la sociedad en que se forman. Gozan de una autonomía, de un

desarrollo original porque son ellas mismas históricas y reflejan inmediatamente el proceso técnico escalonado de las estructuras sociales. En consecuencia, todos los movimientos de vanguardia han surgido como expresión de su necesidad histórica. Intentar conservarlos en la hora presente sería un retroutopismo. Sin embargo, constituyen todavía una simiente activa de renovación interna, un estímulo para el ahondamiento en la verdad personal, y son la expresión de una crisis creadora. Tan sólo cuando nazcan nuevos hombres otra nueva sociedad, en un mundo positivo y armonioso, aparecerán formas artísticas que no podemos anticipar ni estamos en condiciones de prever. Ese será el verdadero arte nuevo, y no estos retoques artificiales o juegos experimentales de una vanguardia que ha agotado su sentido en una mera repetición de fórmulas añejas, sin reales innovaciones. ■

C. G.

"Un resonante regreso literario" *Time*

"El mejor libro de Le Carré" *The Observer*



250 pesetas.

NORILDIS Distribución en exclusiva EDITORIAL NOGUER



URSULA ANDRESS, ESPAÑOLA

Otra guapisima famosa enamorada de España: Ursula Andress. No solamente vive en Ibiza, sino que ahora va a anunciar un producto tan típicamente español como es un brandy jerezano de Bobadilla. Pronto Ursula Andress será un aliciente más de la pequeña pantalla, y su espléndida estampa nos invitará a brindar a la española con el etiqueta negra 103. Aquí la contemplamos durante su estancia en Barcelona, en donde se rodaron los "spots". (Foto: CAMPAÑA.)