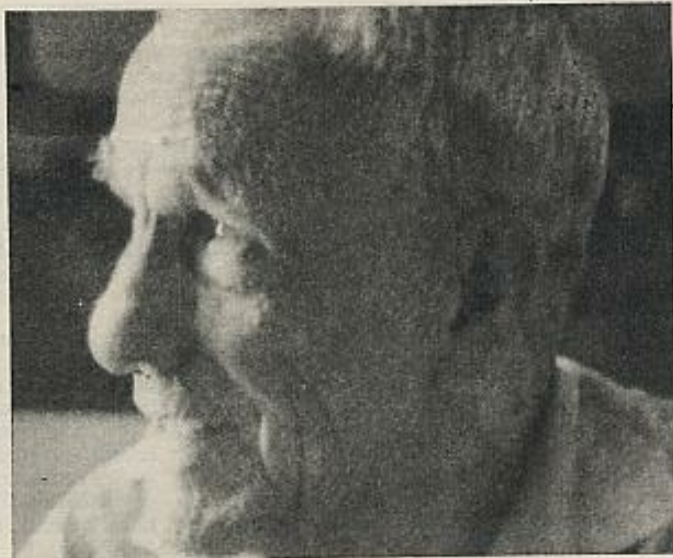


## Un albañil madrileño, jefe en el Ejército Popular

En las guerras revolucionarias —civiles o de independencia— abundan los obreros manuales que a fuerza de heroísmo, de jugarse la piel cada día en defensa de sus ideales, alcanzan los más altos grados militares. Escasean, en cambio, los ejemplos de quienes luego de llegar al generalato y una vez desaparecidas las circunstancias que les forzaron a empuñar las armas, olvidan laureles y entorchados para volver modestamente a trabajar de nuevo en su oficio primitivo. Cipriano Mera, albañil madrileño, jefe del IV Cuerpo de Ejército de la República, muerto hace medio año en un hospital parisino, fue uno de esos pocos. De ahí su singularidad y grandeza.

Cuando, perdida la guerra y salvada de verdadero milagro la cabeza, consigue atravesar clandestinamente la frontera francesa, luego de largos años de encierro en campos de concentración africanos y presidios españoles, Mera no conoce las delicias de ese exilio dorado tan pródigo en lujos y comodidades con generales de signo diametralmente opuesto —llámense batistas, trujillos o perones—, sino que ha de ganarse el pan como se lo ha ganado siempre: con el sudor de su frente y el esfuerzo de sus brazos. Ni lleva corsigo riquezas materiales de ninguna clase ni pretende vivir de la explotación de sus glorias pretéritas. Sube sencillamente a un andamio y durante más de veinte años —hasta que, sobrepasados los setenta, la falta de energías físicas le obliga a aceptar la jubilación— trabaja como un albañil más, en callada y magistral lección de austeridad moral.

Joan Llach, en una buena biografía publicada recientemente por Editorial Euros —"Cipriano Mera: Un anarquista en la guerra de España"—, traza con sencillez la peripecia vital, apasionada y apasionante del veterano luchador confederal desde sus días infantiles en los altos de Tetuán de las Victorias —en un escenario que Baroja y Blasco supieron pintar certeramente en "La busca" y "La horda"— hasta sus tiempos de senectud en una modestísima vivienda de un suburbio industrial y proletario de París. Acaso pueda señalarse como defecto —que para muchos será un mérito—



Cipriano Mera.

que conceda mayor extensión e importancia a la actuación de su biografiado durante la guerra, que a los años de su formación ideológica e incorporación a las luchas obreras y a los cinco lustros vividos últimamente en Francia. Tengo para mí que, siendo admirable su comportamiento en los frentes, la figura adquiere su máxima grandeza con la dignidad y nobleza de su actitud en los treinta y seis años que siguen al final de la contienda bélica.

Honestamente, Joan Llach ha pretendido llenar las muchas lagunas existentes en la biografía de Mera. Para lograrlo no sólo buscó en libros y colecciones de periódicos, sino que habló con el interesado y recurrió al testimonio de quienes mejor le conocieron. Tropezó con un obstáculo difícil de salvar: la modestia de Cipriano, su parquedad en palabras e incluso su recelo y desconfianza de que sus manifestaciones pudieran ser torcidamente interpretadas. Le costaba trabajo hablar de sí mismo, no concedía mérito especial a cuanto había hecho y estaba haciendo —que juzgaba inexcusable obligación ética de cualquier militante— y no fue nunca hombre dominado por la vanidad, ambicioso de popularidades, que facilitase en forma alguna la tarea de quienes pretendían escribir sobre él.

Aparte de su relato de los principales hechos en la vida de Mera, Joan Llach recoge los testimonios y juicios de Lola Iturbe, Ricardo Sanz, Miguel González Inestal, Federica Montseny, Fidel Miró, Abad de Santillán, José Peirat y Juan Manuel Molina. En conjunto, su obra "Cipriano Mera: Un anar-

quista en la guerra de España" reúne los méritos precisos para leerse con interés y agrado y hace estricta justicia a la figura de su biografiado. ■ E. DE GUZMAN.

## Sobre el origen del teatro español

El libro —cuya primera edición data de 1804— es singularmente recomendable para cuantos desdeñan las consideraciones sociológicas y políticas en torno al hecho teatral. Sobre todo porque Casiano Pellicer, el autor del "Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España", lo único que pretende es contarnos, en una prosa llena de datos y de transcripciones documentales, las circunstancias en que nació y creció nuestro teatro. Su posición no puede ser más neutra: ninguna ideología subyacente, ninguna finalidad concreta en su discurso, ningún adjetivo que vaya estableciendo una determinada orientación crítica. Casiano Pellicer lo único que quiere es meterle la mano a la información histórica de que dispone y explicarnos la relación entre el poder y el teatro, entre la Administración pública y la escena; todo ello referido a España y, especialmente, a los siglos XVI y XVII.

El gran valor del trabajo —que descubra, indirectamente, el erróneo punto de vista de la mayor parte de la crítica contemporánea— parte de no confundir jamás los textos dramáticos con el

teatro. Pellicer dedica sus buenas páginas a citar los principales poetas dramáticos de nuestro barroco y a señalar los rasgos dominantes de su obra. Nada importante nos descubre, sin embargo, en ese intento, a menudo incluso rectificado a pie de página en notas de José María Díez Borque, el encargado de la nueva edición (Editorial Labor, Colección Maldoror, núm. 29).

Luego, y de acuerdo con la terminología de nuestros "siglos de oro", Pellicer entra en el mundo de los "autores teatrales", que no son, como hoy se supone, quienes escriben los dramas, sino quienes los montan, dirigen, adaptan, decoran y, en su más complejo sentido, los materializan sobre un escenario, en función de una serie de realidades un tanto ajenas a la obra misma. ¿Y qué realidades son éstas? Con la Iglesia hemos topado, decía el clásico. Y la frase nos sirve a la perfección si al lado de la Iglesia colocamos a sus grandes aliados históricos; es decir, a la Monarquía absoluta y a los intereses económicos que ella representa.

No deja de asombrar, cada vez que uno se asoma a la época, el hecho de que el teatro fuera posible entre nosotros porque las ganancias de los corrales pasaban a cofradías —la de la Pasión y la de Nuestra Señora de la Soledad— y a otros instrumentos de la beneficencia. En realidad, cada vez que se cuestionó la moralidad del teatro fueron los administradores de los hospitales y asilos, antes que los teólogos, quienes consiguieron establecer su permanencia. Lo que quiere decir que el teatro vivió largo tiempo entre nosotros como un mal "tolerable", en razón a que permitía aliviar la miseria con el dinero de los espectadores —es decir, con el dinero del hombre medio— y, por tanto, sin afectar a la economía de las clases dominantes. El poder encontraba así en el teatro un instrumento de afirmación: "permítala" la diversión y proteja a los pobres con el dinero... de los que se divertían. Norma política que prevaleció sobre cualquier consideración religiosa, a cambio de reservar a la Iglesia el derecho a la censura.

Es obvio que las cosas se han modificado. Pero, a menudo, más nominalmente que en profundidad. Buena parte de nuestros municipios y diputaciones subastaban no hace mucho el arriendo de sus teatros sin otra mira que obtener una cifra para los administradores de sus hospitales. Y ahí están los impuestos. La idea de que el teatro ha de ser un servicio público, económicamente oneroso para el

Estado, regido por un interés cultural y libre de toda censura, es una teoría que choca aún entre nosotros contra un esquema económico-político cuyo origen se halla profundamente vinculado al mismo origen de nuestro teatro.

La general ignorancia sobre los "autores" que cita Pellicer, es decir, sobre los hombres que "hicieron" el teatro en el marco políticamente hostil de la vida española, es otro dato revelador. Se diría —y algo de eso apunta un breve trabajo epilodal de Alberto Cousté— que al poder siempre le ha inquietado la presencia incontrolada de la realidad, y que ha visto en el teatro el hipotético caballo de Troya que podía entrar limpiamente en su fortaleza...

El libro, además de informar, genera un inevitable sentimiento de amargura. No ya porque explica la miseria general de nuestro teatro y los asaltos que sus

mejores intentos han sufrido siempre del poder, sino, más allá de ese terreno específico, porque revela la miseria de una civilización que, en nombre de la moral, le ha prohibido tantas veces al hombre colocarse delante de un espejo. ■ JOSE MONLEON.

## Un enfoque dialéctico de la información

La información por la información es una pura entelequia. Informar equivale a dirigir, a orientar a la colectividad hacia unos objetivos determinados. De donde la falacia de ciertos mitos como el de la supuesta inocencia de la información. Tal es la tesis que defiende Camilo Taufic en su "Periodismo y lucha de clases", libro que vio la luz por vez

primera en el Chile de la Unidad Popular y que ahora publica entre nosotros la editorial Akal.

De acuerdo con estos presupuestos, el periodista no es ningún ser puro o individuo por encima del bien y del mal, y hay que desconfiar justamente de aquellos que, al igual que ocurre en otros ámbitos, protestan de su estricta profesionalidad al margen de toda opción política. Porque no tomar partido es ya declararse implícitamente a favor de un estado de cosas. Se trata de un dilema al que nadie absolutamente puede escapar. De ahí que Taufic califique sin ambages al periodista de "político en acción". El único problema está en asumir libre y conscientemente ese papel o pretender, por el contrario, ignorarlo.

Conceptos tales como "independencia" —de "independiente" se autocalificaba "El Mercurio" chileno, que tanta ayuda prestó al pinochetazo— o "neu-

tralidad" no son más que subterfugios de los que se sirve la gran prensa burguesa para encubrir su compromiso con los intereses capitalistas. Y si la objetividad, en tanto que reflejo fiel de la realidad, es, dentro siempre de unos límites, a la vez posible y deseable, cuidaremos de confundirla con una hipotética "neutralidad" del informador.

Nada, en efecto, más engañoso que el conocido "slogan" según el cual "los hechos son sagrados; los comentarios, libres". Pues todo relato de unos hechos implica, de entrada, un determinado enfoque por parte del periodista, que será objetivo en tanto en cuanto, lejos de hacer una presentación aislada del suceso, muestre todas sus conexiones y raíces. Es decir, en tanto en cuanto a la vez que relata, interprete. De otra manera, el periodista no hace más que presentar jirones de la realidad, y la verdad, siempre global, queda gravemente amputada.

Ya Marx definió el periodismo como "reflejo de la Historia actual en toda su plenitud", a lo que más tarde Lenin añadiría que los periódicos revolucionarios debían decir toda la verdad "sin ocultar nada". Que la realidad de la prensa socialista actual diste bastante de esos planteamientos es algo que puede dar que pensar sobre la aduleteración del socialismo en esos países, pero en ningún caso desvirtúa las tesis de Taufic.

Porque lo que éste plantea en el fondo es la imposibilidad radical de hacer un periodismo popular en el sentido de totalmente identificado con los intereses de la actual clase explotada sobre unas bases estrictamente mercantilistas como ocurre con la prensa burguesa. La mayor parte de lo que hoy se califica de "periodismo popular" no es de hecho sino un periodismo de masas, es decir, todo lo contrario.

De ahí la urgencia, planteada por Taufic, de que los medios hoy en mano de grupos oligárquicos pasen a ser directamente controlados por las distintas fuerzas sociales, que conviene no confundir en ningún caso con el Estado. Este es, en efecto, uno, mientras que en su seno deben coexistir partidos, asociaciones ciudadanas, sindicatos, organismos juveniles, culturales, como reflejo de la multiplicidad de lo real.

Libro, en resumen, rico en ideas, éste de Taufic, que aborda desde una perspectiva siempre marxista, aunque críticamente abierta a las teorías de los estudiosos burgueses de los "mass media", problemas tan varios como son, para citar sólo

## Arquitectura

### RAFAEL LEOZ

"La sencillez es la solución de los problemas complejos", con estas palabras de Brancusi iniciaban los arquitectos Rafael Leoz y Joaquín Ruiz Hervás un trabajo en la revista "Arquitectura" en marzo de 1960, al que titulaban *El Nuevo Módulo Arquitectónico*, el Módulo Hele. Se justificaba en el inicio de los sesenta por sus autores como una respuesta intuitiva surgida en la actividad profesional.

"Trabajando en el estudio con la preocupación que siempre tuvimos de resolver los problemas más sencillamente posibles y repitiendo muchas veces los distintos elementos, buscando la economía, encontramos intuitivamente, aunque "a posteriori" hayamos visto su justificación, un volumen que resolvió los problemas con que nos enfrentamos entonces con urgencia... un centro veraniego en Palma de Mallorca y el centro comercial en el Poblado Dirigido de Orcasitas..."

"Un prisma con base en forma de L formada por cuatro cuadrados iguales, cuyos techos pueden variar de altura, independientemente, incluso hasta anularse, según aconsejen las circunstancias, su escala es la que convenga, lo mismo representa un juguete que

una manzana de viviendas".

Con estos presupuestos iniciales, el arquitecto Rafael Leoz asumía desde una óptica muy personal y con un gesto solitario un trabajo al que dedicaría toda su capacidad profesional, para tratar de definir con unas leyes de combinatoria geométrica la racionalización de la producción en serie y los problemas cuantitativos de la arquitectura, dentro de los postulados arquitectónicos de la época.

Rafael Leoz vivió con generosidad y entrega los trabajos de difusión de estas incipientes hipótesis, indagó la búsqueda de un código teórico que hiciera viable en el campo de la práctica arquitectónica las aproximaciones de sus hipótesis, acercándose, más por temperamento emocional que por intriga publicitaria, a los visionarios e idealistas del movimiento moderno que en los años sesenta, pese a todo, no pudo eludir una crónica apologética formulada desde los planos menos críticos y científicamente válidos. Leoz fue víctima de la adulación de un período y de unas gentes, acostumbradas a adjetivar de la manera menos operativa cualquier incidencia de trabajo riguroso. Desarrolló su actividad



Rafael Leoz, nacido en Madrid, en 1921, obtuvo el título de doctor arquitecto en la Escuela Técnica Superior de Madrid y estudió Ciencias Exactas en la Universidad Complutense. Ganador del premio de la Bienal de Sao Paulo en 1962 y el Madonnina de Milán, ha muerto el día 27 en la ciudad en que nació.

profesional en una época que encubrió sobre formalismos arbitrarios una realidad que se desarrollaba en códigos de significado distinto. La mitificación confusa e innecesaria de que ha sido objeto, desvirtúa en gran parte la generosa intención y honestidad personal que acotaron la vida de Rafael Leoz. ■