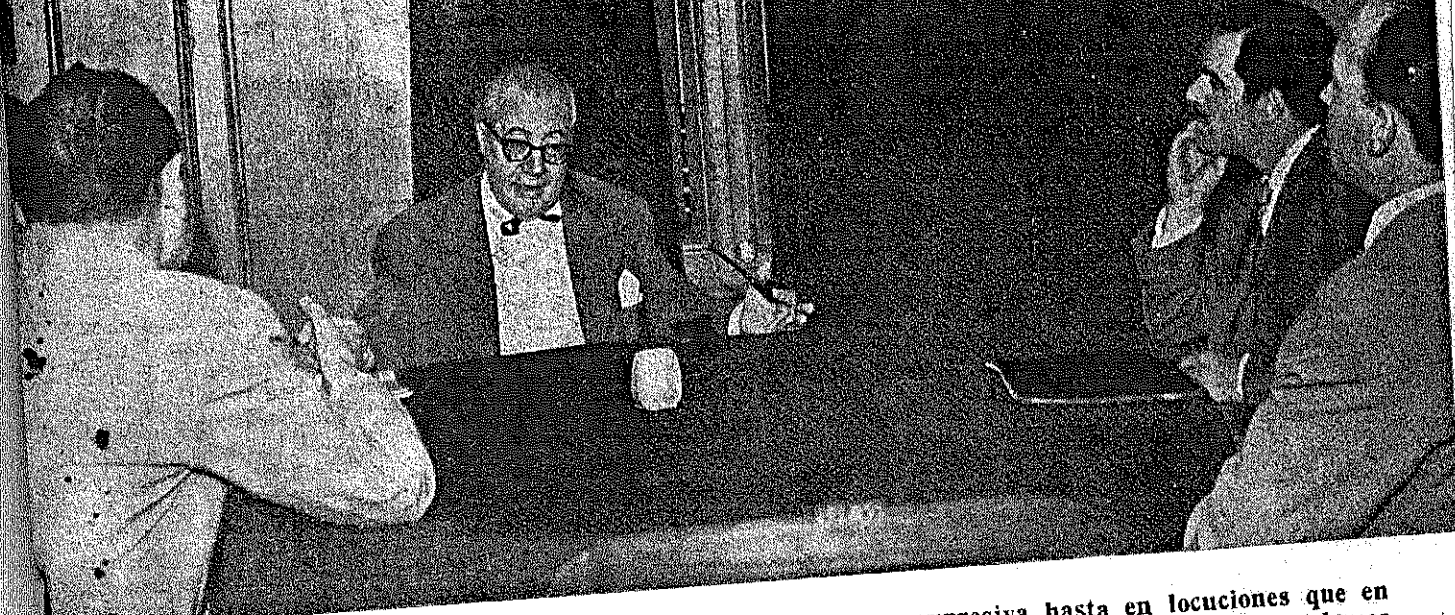


ANDRÉS SEGOVIA: LA GUITARRA UNICA



No existe hoy intérprete tan singular, tan querido del público y de las minorías que importan, como Andrés Segovia. Andalúz de Linares, el maestro por antonomasia de la guitarra, llena el Festival Hall, de Londres, y llena con su charla la más empingorotada reunión de gran mundo o de intelectuales.

La entrevista que sigue, tomada en cinta magnética.

P.—¿Este viaje suyo forma parte de alguna gira artística?

R.—No, nada, es desinteresado. Vengo para gozar un poco, para esmergirme en España y gozar un poco de las bellezas de Madrid.

P.—¿Haciendo turismo, poco habrá viajado?

R.—Me he quedado en Madrid, Y, además, estoy obligado a salir de esta capital inmediatamente para comenzar mi tournée. Comienzo por Escandinavia.

P.—¿Y en este pequeño descanso le acompaña su guitarra?

R.—¡Hombre, siempre! Nunca, absolutamente, se desprende de mí.

P.—¿Qué años tiene esta guitarra?

R.—La guitarra fué construída en 1927 por un alemán que se llamaba Hauser. Y fué, por su construcción, el resumen de todas las tentativas que había hecho antes. En 1923 lo vi por primera vez, y me encantó su destreza, su conocimiento y cualidades de artífice. Entonces le propuse que examinase aquel instrumento, que era el de Manuel Ramírez, y con esa tenacidad y calma y persistencia alemanas, estuvo duran-

te tres horas con la guitarra sobre la cama, anotando, midiendo, observando y, al cabo de esas tres horas, se marchó. Un año después me mandó a Suiza, donde yo vivía, una guitarra que era, exactamente, como la refracción de mi guitarra en el espejo. Incluso con los años, con la pátina, con todo. Pero no tenía

anillo y bondad. tofónica, es expresiva hasta en locuciones que en lenguaje escrito resultarían extrañas: la damos como la dijo para no perder un ápice de su tino y de su gracia. Es extraordinaria, porque contiene lo siguiente: una biografía, un retrato, una estética de la guitarra, el anuncio de una nueva guitarra y las anécdotas, deliciosas, dichas con el lenguaje y con las manos, esas manos «episcopales» por redondez,

alma, es decir, la calidad y el volumen del sonido no estaban allí. Sin embargo, le felicité por su labor y le devolví la guitarra, exhortándole para que persistiese; tomé tan a pecho la cosa, que cada año me mandaba una o dos guitarras a Suiza, que eran mejores que las anteriores siempre; pero no era todavía lo que yo exigía y, finalmente, en el 1937, me mandó esta que tengo. Entonces puse a dormir la de Ramírez y estoy tocando por el mundo con ésta.

P.—¿Cuántos conciertos habrá dado con esta guitarra, maestro?

R.—Hunup, yo no soy estadístico y no llevo la cuenta de los conciertos, ni de los kilómetros. Me ocurre como con el valor de las cosas. Esta guitarra lo tiene, pero no tiene precio.

P.—¿Por qué tiene usted preferencia por la guitarra del alemán?

R.—Primeramente por la calidad del sonido; yo he deshecho varias falsas ideas que se tenían sobre la guitarra. Tocada en un saloncito como éste, músicos, personas, por consiguiente para medir y considerar el volumen de los instrumentos,

NUEVA AFINACION PARA LA GUITARRA

120 conciertos cada año

Todos los públicos del mundo reaccionan igual



REPORTAJE

artista. Tiene que estar atendiendo constantemente a su sonoridad, tratando de mejorarla en todos los momentos, sin que padezca ni la fuerza ni el ritmo.

P.—¿Cuál es la mano más importante en la guitarra?

R.—Las dos; las dos son igualmente importantes.

P.—¿Lo mismo para el mecánico que para el sonido?

R.—Exactamente. Ambas cosas van unidas. Además, las manos tienen que colaborar estrechísimamente. Fíjese usted que una nota pulsada con un dedo de la mano izquierda no llega hasta que la ha pulsado el dedo de la mano derecha. La calidad del sonido depende más bien de la manera de pulsar la mano derecha; pero, sin embargo, también colabora a la buena calidad del sonido la mano izquierda.

P.—Y la forma de la mano, ¿colabora mucho?

R.—También. La mano debe ser, al mismo tiempo, como líquida, elástica y fuerte.

P.—¿Su mano puede ser el prototipo para la guitarra?

R.—Pues, yo creo que sí.

P.—Usted ha creado una escuela «típicamente Segovia», en cuanto a la posición.

R.—Huy. La posición tiene que ser absolutamente lógica. Tárrgase a bía que su posición era la que ofrecía mayores garantías de bien tocar.

P.—¿La posición de usted está dentro de lo que podríamos llamar la esperanza del mañana?

R.—No, exactamente, porque yo me permito ciertas desviaciones y, además, no soy tan rígido. Por ejemplo, en la clase que doy en Siena, en la Academia Chigiana, trato en cierto modo de dejar una libertad que no sea contradictoria, mejor dicho, a la buena escuela del instrumento. Dejo una cierta libertad.

P.—¿En qué país dejará más escuela, Segovia?

R.—Mire usted: la guitarra, desde el momento en que es un instrumento, tal como yo lo toco, que ha logrado distanciarse del folklore y de las cosas particulares de un país, ha ingresado en el mundo musical abstracto en todas partes donde se toca la música.

P.—¿Y la mayor afición a la guitarra?

R.—No, no se trata de afición a la guitarra. Ahora se trata de afición a la música. En este caso, la música es como el Océano y los instrumentos

«Yo me permito ciertas desviaciones y, además, no soy tan rígido»

el sonido de los instrumentos, han asegurado que no se podría oír en una gran sala. Sin embargo, el sonido de la guitarra es elástico, y así como se oye la guitarra y parece que no puede oírse en otro sitio más grande, fíjese usted, yo estoy tocando desde hace treinta o cuarenta años en las salas de concierto más grandes del mundo, con excepción del Albert House, de Londres, en el que caben 10.000 personas, y que es un circo en lugar de una sala de concierto. Allí no, pero, en cambio, todos los conciertos los doy ahora en Londres en el Royal Festival Hall, que tiene capacidad para 4.000 personas. Bueno, Stravinsky solía decir que mi guitarra no sonaba fuerte, sino lejos, y tenía mucha razón.

P.—¿Dónde está el secreto de la calidad de sonido de la guitarra?

R.—Eso no se puede saber, ni lo saben tampoco los luthiers. Mire usted, el luthier es un hombre que hace con las maderas elegidas con el más grande esmero un instrumento, pon-

ganos en este caso la guitarra, y después, con esos dedos llenos de cola, sin saber música, sin saber tocar el instrumento, le mete una cachiporra por allí, que es el dedo gordo y hace ¡¡cacocatáchapum!! , sale y naturalmente dice: ¡Suenan muy bien! Y a mí me da risa, porque él no ha tenido la más mínima idea de cómo suena ese instrumento.

P.—¿Por qué hay por ahí una serie de guitarristas consagrados a los que la guitarra les suena a lata, mientras que a usted la guitarra le suena a gloria?

R.—Pues, mire usted, yo le voy a decir lo siguiente: una de las peculiaridades más grandes del artista es la calidad del sonido, no solamente en la guitarra, sino en el violín, en el cello, incluso en el piano, que es instrumento ya más indirecto, es decir, en donde intervienen muchísimos más factores mecánicos; pero la calidad del sonido es una de las —¿cómo diría yo?—, de las fisonomías más exclusivas del

tos son como pequeñas islas dentro de este Océano, unas más grandes, como el piano, y otras más floridas, como la guitarra; pero siempre todas islas.

P.—De los compositores que usted ha conocido, ¿cuál podría hacer mejor música para la guitarra?

R.—Buscando la respuesta a esa pregunta, cronológicamente, Bach, que ha escrito para laúd, un instrumento muy semejante a la guitarra y, sobre todo, parecido a la vihuela, que era contemporánea del laúd; Bach escribió mucho para él y todo lo que ha escrito pertenece a la guitarra, de modo que desde ese punto de vista estoy muy tranquilo, ya que la literatura del laúd ha tenido grandísimos compositores, culminando en Bach, pertenece a la guitarra.

P.—Usted ha sido el auténtico incorporador de Bach a la guitarra. ¿No es eso?

R.—Sí. Me planteó graves problemas. Yo encontré en Berlín las obras de laúd escritas por Bach y fué una de las grandes alegrías de mi vida, porque me permitía tocar legítimamente a Bach a la guitarra. Una vez que un compositor escribe una obra para la guitarra y la oye, no hay nadie que lo ataje; ya sigue él, espontáneamente, escribiendo y escribiendo porque la sonoridad es preciosa.

P.—Aparte de Villalobos y Rodrigo, ¿qué otros compositores actuales han escrito para usted?

R.—Ha escrito Turina, ha escrito Federico Moreno Torroba una sonatina que Ravel apreciaba muchísimo. Ha escrito, entre los franceses, Albert Roussel; ha escrito, además, uno que ahora está naturalizado francés, pero que es polaco de origen, que es uno de los grandes compositores de hoy: Alejandro Tasman, Mario Castelnuovo, Tedesco.

P.—¿Strawinsky, no ha escrito?

R.—No. El es muy amigo de la guitarra, pero la vida nos ha separado mucho. Un compositor permanece en un sitio mientras que un instrumentista está viajando y pocas veces se ven. Ravel tenía una grandísima simpatía por la guitarra y, desgraciadamente, cuando yo pasaba por París era demasiado a la ligera, es decir, permanecía poco tiempo, daba mis conciertos y, en seguida, tenía que marcharme, y siempre dejaba para otra ocasión el ponerme a su lado para incitarle a escribir. Y, de repente, murió...

P.—¿Es imprescindible, para el compositor, conocer la técnica de la guitarra?

R.—No, no, al contrario. Es, quizás, contraproducente, porque no la puede conocer en la medida que puede un artista consagrado a la guitarra.

P.—¿Le agrada la música moderna?

R.—Me encanta. Pero siempre que sea música; pero ¡hay tan pocos compositores modernos que hagan música!

P.—¿La música dodecafónica no vale?

R.—Pues, mire usted: hay un compositor de mucho talento, que escribió una tocata para guitarra y orquesta, y que me ha escrito a mí dos o tres suites; es un discípulo de Schoenberg; está enseñando en Cincinnati y se llama Tacacs. Pues este hombre me dijo a mí: «Fíjese usted en esta suite: a pesar de ser dodecafónica parece música ortodoxa». Entonces me acordaba yo de un sabio que había pasado treinta años de su vida intentando convertir un pimiento en un tomate, y al cabo de

tantos años citó a los demás sabios y les enseñó el pimiento convertido en tomate, y todos dijeron: «¡Esto es un tomate!» Si la música dodecafónica va a llegar, por fin, a ser de tal manera que va a parecer música ortodoxa, pues entonces no vale la pena.

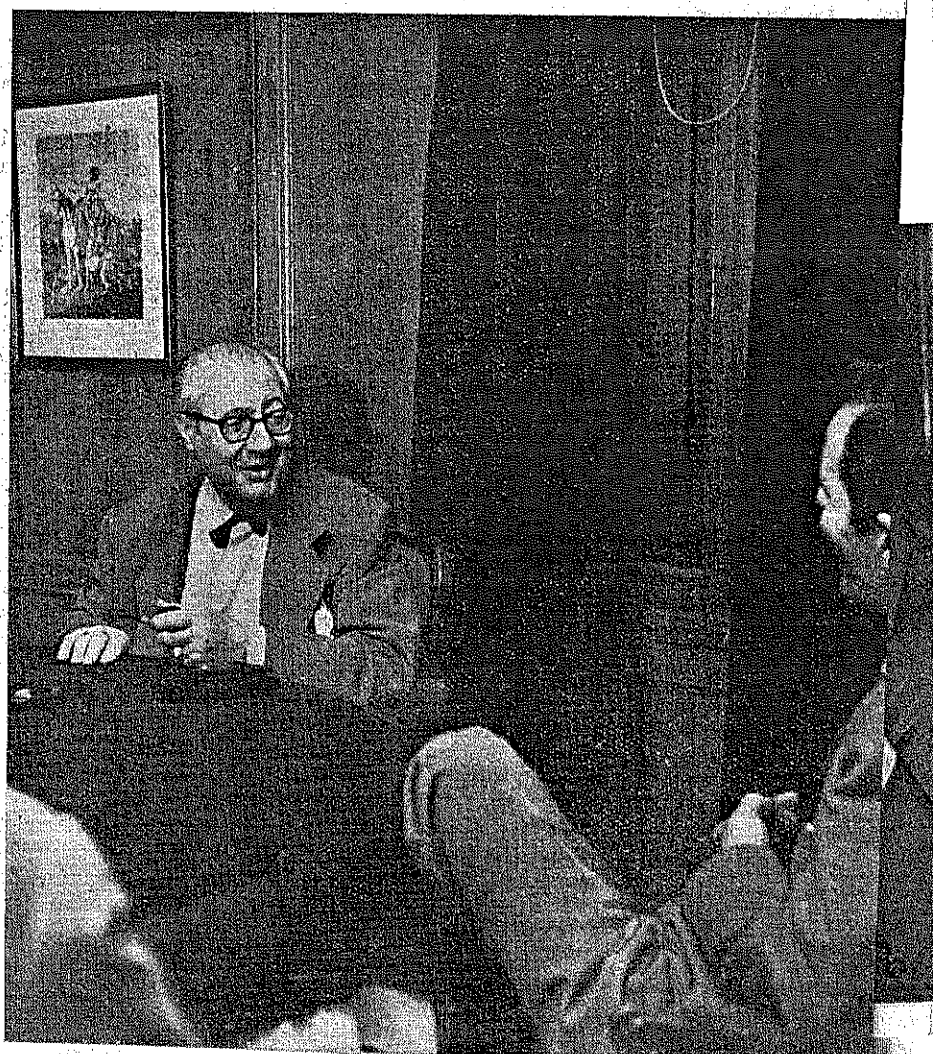
P.—¿Puede hablarnos del porvenir de la guitarra en el mundo?

R.—La guitarra es, cada día, más grande, pues yo la he hecho salir del círculo vicioso donde estaba encerrada. No había compositores porque no había ejecutantes; y no había ejecutantes porque no había compositores.

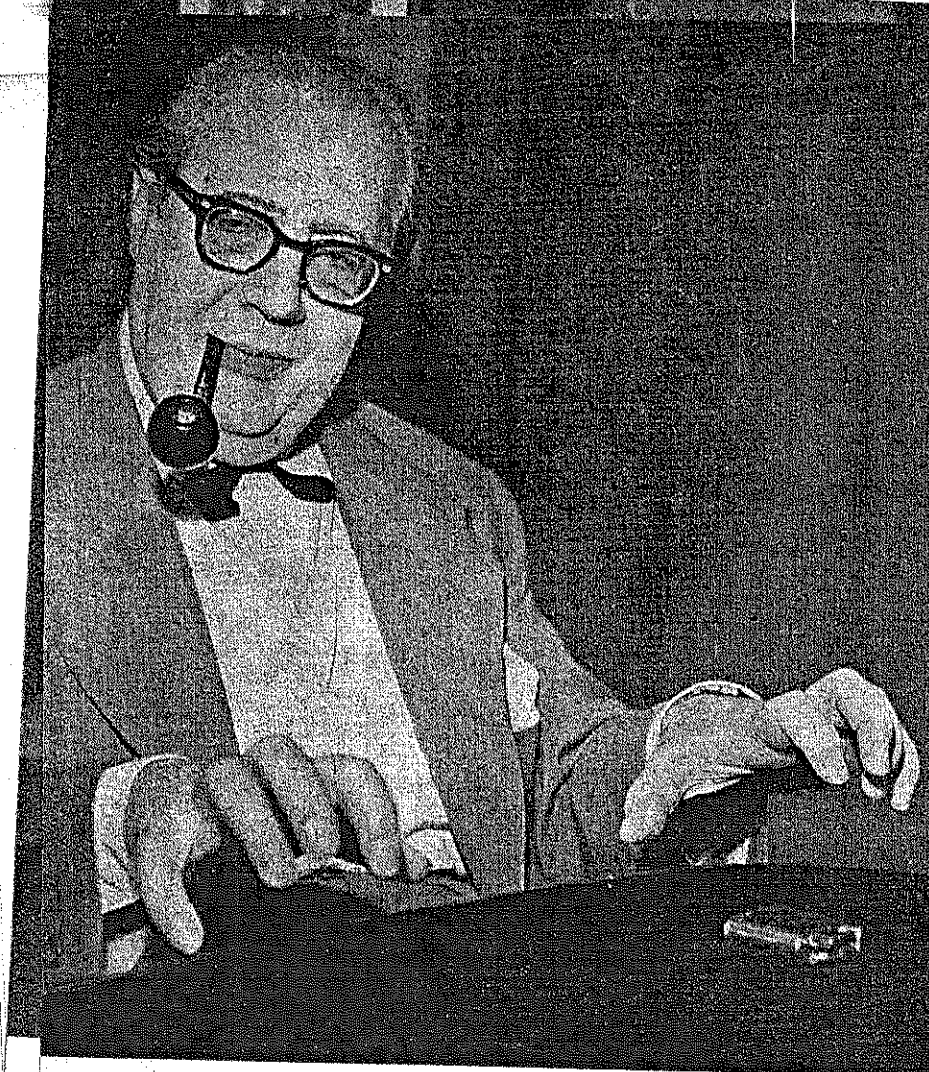
P.—Un hecho en el que creo que todos estamos de acuerdo. Usted, en su unicidad, es único porque después de usted hay un gran vacío y luego hay dos grandes guitarristas.

R.—No puedo contestarle a la manera como el Guerra ha contestado a una pregunta parecida. ¿Quién es el mejor torero? Y él decía: «El mejor torero soy yo, y después de mí, naide; y después de naide, Frascuelo».

«¡Hay tan pocos compositores modernos que hagan música!»



REPORTAJE



«Al fin y al cabo soy uno de los artistas que más están tocando en el mundo...»

P.—Me parece que esta respuesta puede servir para usted.

R.—No, no, no. Lo que pasa es lo siguiente: al fin y al cabo soy uno de los artistas que más están tocando en el mundo y más tiempo. Toda esa experiencia, naturalmente, tiene que pasar después a los jóvenes, y los jóvenes...

P.—¿Usted ve la posibilidad de una escuela guitarrística mundial?

R.—Sí, sí. Ya existe. Mire usted, mi último esfuerzo por la guitarra está consistiendo en crear clases en casi todos los conservatorios. Por influencia mía se han creado, en Roma, el Conservatorio de Santa Cecilia. Fíjese usted que es una cosa importante. Lo que pasa es que la política ha intervenido, y en lugar de nombrar a Diraid Person, a la persona adecuada, han nombrado a un individuo que era peor, que es peor que enseñe, que no haya escuela, ¿sabe? Y luego he fundado también una clase en Ginebra y he colocado allí a un muchacho que es lo bastante inteligente para poder enseñar; al mismo tiempo hay también en Inglate-

rra, en Manchester, donde ya se está estudiando la guitarra en la escuela de música, y así sucesivamente.

P.—Ahora se habla de los «herederos» de las primeras figuras. ¿Cuál puede ser el de Andrés Segovia?

R.—Pues, mire; sin contestar directamente a esa pregunta, sino diciéndolo tal como yo lo siento, hay dos o tres muchachos que están tocando muy bien y que van a hacer una gran carrera. A mi juicio, el primero es Alirio Díaz, un muchacho sereno, que estudió durante cinco años conmigo. Luego, Yepes, que toca muy bien. No puedo hacer un juicio exacto de él porque no le he oído sino en la intimidad. Hay un tercero, que es un muchacho inglés, que se llama Lluian Brim. Pero hay otro muchacho, más joven que él, que tiene dieciséis años y se llama John William, y que creo yo que será el gran guitarrista del porvenir.

P.—Oiga, ¿y la mujer en la guitarra?

R.—Hay una magnífica guitarrista en América del Sur: la argentina María Luisa Anido. Después, Ira

Prese, una muchacha francesa, que toca muy bien. Una italiana que está estudiando en Siena, también conmigo, que se llama Elena Patovani, que sin tener una técnica demasiado brillante tiene una sensibilidad finísima para la música. Y aquí mismo, en Madrid, hay una joven que está estudiando muy bien y que toca con mucho sentido, que es Emilia del Corral.

P.—¿Recuerda usted su primera guitarra?

R.—Pues una guitarra que me daban venía directamente de Paco Lucena, un guitarrista flamenco; me duró unos cuatro o cinco años. Era yo un muchachín.

P.—¿Granadino?

R.—No, yo he nacido en Linares, me han bautizado en Jaén y en Granada he pasado toda mi infancia.

P.—¿La fecha de su nacimiento, cuándo fué?

R.—El 21 de febrero de 1893. Empezó mi carrera antes de nacer. ¡Ah, misterio!

P.—Y si usted, en vez de una guitarra, se encuentra con un piano, ¿qué?

R.—Pues mire, me encontré con el piano, me encontré con el violín y el cello. Pero, desgraciadamente, los profesores que tocaban esos instrumentos, en el lugar pequeño donde yo estaba, los tocaban mal, yo era un muchacho, no sabía discernir de quién era la culpa: si del profesor o del instrumento. Pero yo me alejé. Escogí la guitarra porque aún en las manos toscas del pueblo conserva su sonido melancólico y su belleza.

P.—Los gitanos presumen de que usted tocó en el Sacromonte.

R.—Sí, yo voy muchas veces allí a Granada, me gusta oírlos y verlos y alguna vez me dan una guitarra y yo toco.

P.—¿En cuántas guitarras tocó hasta llegar a la de Hauser?

R.—La de Benito Ferrer; vino luego aquí a Madrid y Manuel Ramírez, que era el «luttier» de la calle de Arlabán, me regaló la guitarra con la que yo he hecho toda la primera parte de mi carrera.

P.—¿Su primer concierto serio?

R.—En Granada, el Centro Artístico. Yo tenía entonces alrededor de los quince o dieciséis años.

P.—¿Quiénes fueron sus profesores de guitarra?

R.—Yo he sido mi maestro y mi discípulo y, a lo largo de la vida, nunca nos hemos peleado. Nunca es-

euché a Tárrega. Pensaba venir a oírlo una temporada. Pero entonces Tárregá, que tenía una gran simpatía por todos mis esfuerzos infantiles, murió. Y entonces aquello fué como una catástrofe para mí. Pero, en fin, seguí estudiando.

P.—¿Cuántos conciertos ha dado desde entonces?

R.—Yo podía decirle que han sido muchos miles de conciertos. Pero ahora, desde hace seis o siete años vengo dando casi 116 ó 120 conciertos por año.

P.—¿En qué país con categoría de gran nación no ha tocado?

R.—No he ido a Australia todavía, a pesar de estar a punto de ir tres o cuatro veces.

P.—¿Todos los países reaccionan igual ante sus conciertos?

R.—Igual. Exactamente. Fíjese usted si es un hecho verdaderamente curioso que, en esta época en que la orquesta ha llegado a su mayor volumen en sus disposiciones y cacofonías más audaces, el público musical del mundo entero ha tomado la guitarra con un entusiasmo extraordinario, cuando este instrumento es lo contrario a la orquesta, es decir, es de sonoridad delicada y sin grandes aparatos de técnica. A ver... sin una técnica brillante que imponga asombro a la gente, sino únicamente porque habla directamente al corazón musical del mundo...

P.—Nosotros sabemos que usted siempre anda metido en grandes cosas. Usted ha incorporado Bach a la guitarra, y la guitarra al gran escenario del concierto. ¿Nos puede decir en qué gran proyecto anda empeñado ahora?

R.—Estoy metido en una cosa en la cual vengo pensando desde hace muchísimos años: cambiar la afinación de la guitarra para que quepa en ella, con la misma facilidad con que cabe la música consonante, la música disonante, porque los intervalos de la guitarra son muy distantes, por ejemplo, un intervalo de segunda casi se excluye, como no sea un tercer o adicionado, una voz. Pero no es cambiar los trastes, sino la afinación de sus cuerdas. En algunas obras hay que bajar la sexta al re y la quinta al sol. Pero sí que me gustaría encontrar una fórmula en la que, mediante un cambio completo de la afinación de la guitarra, ésta fuese más capaz para la música moderna que lo que es ahora.

P.—Con usted, ¿no puede hablarse de retirada o vacaciones?

R.—Retirada no porque tengo todavía salud. Si no hubieran ocurrido todas las catástrofes que han ocurrido en el mundo, yo había pensado, cuando era joven, no haberme retirado, pero sí haber paralizado las «tournées» numerosas que hago y haber únicamente conservado el deseo de tocar en París, Londres, Madrid, en fin, las grandes capitales; pero las catástrofes que ha traído la guerra me han impedido tener la libertad económica de poder cumplir este deseo mío. Tres veces fui víctima de estas catástrofes.

P.—¿Usted cree que la política tiene algo que ver con el arte?

R.—No. El arte nada tiene que ver con nada. Sin embargo, el artista, naturalmente, tiene que afiliarse a una manera de sentir en la política, porque es humano y porque pertenece a un país y porque quiere, naturalmente, lo mejor para la humanidad. Yo puedo decir lo que voy diciendo por el mundo entero: que soy equidistante de las derechas tanto como de las izquierdas y que soy absolutamente liberal en el viejo sentido de la palabra.

P.—Recordamos haberle escuchado, de todas las anécdotas que le sucedieron con grandes personajes, una de la que fué protagonista Unamuno.

R.—¡Ah, bueno! El pobre creía que era negado para la música. Yo le dije muchas veces que le faltaba únicamente experiencia musical. Pe-

ro, en fin, él estando yo en París me venía a ver a mi estudio. Un día estaba yo tocando una sonata de Scarlatti y observé que Unamuno prestaba atención. Paré y conversé con él un rato y luego cogí la guitarra y volví a tocar la misma sonata. Y entonces Unamuno, muy excitado y levantando la voz me dijo: «Pero, oiga: ¡Eso es lo mismo de antes!». «Claro que es la misma pieza», le dije yo. «Usted la ha conocido y eso ya es algo. No está tan negado para la música como usted mismo se cree».

P.—¿Le han sucedido muchas anécdotas?

R.—Sí; y una de las más graciosas fué con una altísima dama a la que la música no le era familiar. Quiso elogiarme, buscó un término de comparación y me dijo: «Toca usted como una cajita de música». «Todavía no he llegado a esa perfección», le respondí. Y ella añadió: «¡Qué modesto!».

P.—¿No escribirá en libros todas estas cosas?

R.—Estoy escribiéndolo. No digamos memorias porque no me gusta esa palabra. Digamos recuerdos. Justamente, ayer he recibido una carta de Breis, que es uno de los más potentes editores de América del Norte, con el cual he firmado mi contrato y que me pide que acelere.

P.—De los jefes de Estado que conoció ¿cuál se interesó de verdad por la música?

R.—Pues mire usted, los jefes de

«El arte nada tiene que ver con nada»



Estado tienen demasiadas cosas de que preocuparse y el arte y la música no son lo que más absorbe su tiempo.

P.—Truman tocaba el piano.

R.—¡Por Dios, y cómo!

P.—Dentro del campo artístico y literario, ¿a quiénes ha frecuentado más?

R.—He conocido mucho a Bernard Shaw, que era muy musical. Era muy aficionado a la música y tocaba el piano como Richard Strauss, es decir, sin levantar jamás el pedal.

P.—¿Conoce pintores también?

R.—Sí. Además, mi hijo es pintor. Y de mucho talento. Está teniendo gran éxito en París, en Londres, en América del Norte, en todas partes...

P.—A usted le agradaría un retrato de Picasso?

R.—No es que no me agrade. Pero han hecho tantos retratos míos que no me importa uno más, aun cuando sea de Picasso. Yo admiro mucho a Picasso, porque la manera como se ha divertido de la humanidad es genial y, además, detrás de todas sus extravagancias hay un grandísimo pintor.

P.—¿Quién podría ser la traducción de Picasso en la música?

R.—Strawinsky y Picasso han sido los dos «enfants terribles»...

P.—Sigamos con la anécdota. De su viaje a China, ¿tiene mucho digno de contarse?

R.—Un gran amigo mío, Mario Piñés, me llevó a cenar a casa de una familia china en la que me recibieron no como artista, pero sí como amigo de Piñés. Hablando de la guitarra mostraron cierta curiosidad. Al día siguiente los recibí en el apartamento de mi hotel y toqué un poco para ellos. Pero como todos los pueblos orientales tienen una música muy distinta a la nuestra, no comprendieron nuestra música. Pero, además, les cayó muy en gracia y cuando empecé a tocar soltaron la carcajada, a pesar de lo vigilantes que son los chinos para no cometer ninguna cosa contraria a la educación. Me paré. Dejé que se calmaran. Volví a tocar. Sonaron de nuevo las carcajadas y entonces desistí.

P.—¿Puede hablarnos del «track» que experimenta el artista frente al público?

R.—Les voy a contar a ustedes una cosa muy graciosa. Una vez, uno de los grandes de aquella época



«... Estudio generalmente de seis a siete horas diarias...»

ca, Gracielo Bich, fué a tocar a Berlín. Estaba muy preparado. Sale al escenario y ve que Busoni está en la segunda fila. Le alteró de tal manera que hizo una primera parte de desastre. Cuando salgas de nuevo —le aconsejaron—, no mires, hombre... Salí con el propósito de no mirar y lo primero que hizo fué mirar. Miró y miró a Busoni y no era Busoni, sino alguien que se le parecía mucho. Hasta ese punto llega el «track». Claro que la juventud de ahora tiene muy poco «track». Este comienza desde que tiene una gran reputación.

P.—¿Usted sigue estudiando mucho la guitarra?

R.—Todavía. Yo estudio generalmente de seis a siete horas diarias, aun en época de vacaciones. Las vacaciones o, mejor dicho, el reposo, consiste para mí en no dar conciertos y no viajar.

P.—¿En qué invierte su tiempo de vacaciones aquí?

R.—Ah, pues a mí me gustaría invertirlo en ver la mayor cantidad de cosas magníficas que tiene España: monumentos, iglesias, museos, ponerme al corriente de la joven literatura de la cual conozco muy poco y ver a mis amigos de infancia

y juventud que todavía conservo muchos.

P.—Si usted escribiese, ¿a qué escritor le gustaría parecerse?

R.—Pues a mí, me gustaría escribir con la facundia admirable de Ortega y Gasset, con el sentimiento profundamente humano de Unamuno y con la gracia de Ganivet.

P.—¿En estilo de qué pintores le gustaría pintar desde Altamira a Picasso pasando por Dalí?

R.—No, no me gustaría ser Picasso ni ser Dalí porque encuentro una gran resistencia en el espíritu para simular cosas. Me gustaría —¿qué le diría a usted? —me gustaría que la pintura fuese original porque la originalidad es lo más difícil en el arte. De modo que pongamos los grandes pintores: El Greco, Velázquez, Goya..., pongamos cualquier otro de los grandes pintores italianos o de los Países Bajos, etc...

P.—¿Admira usted algún político?

R.—No. ¿Quiere usted que le cuente una anécdota política? Había una vez tres o cuatro personas y una de ellas decía: «Mi profesión, mi carrera, es la más antigua porque yo soy cirujano y cuando Dios hizo la mujer la hizo de una costilla del hombre, de modo que ya suponía una operación quirúrgica». «No, le replica otro, la más antigua es la mía porque Dios puso en orden el mundo y yo soy arquitecto». «La más antigua es la mía —replica el tercero— porque antes del orden había el caos y yo, señores, soy político».

Para anuncios y
suscripciones en
BARCELONA

llame al teléfono

28 41 51



LAURIA, 68, 1.º, 1.ª