

separable de la fisonomía del esperpento.

Ahora, tras mucho litigar —¿cuántas cartas habrá escrito Carlos Valle-Inclán, el hijo de don Ramón, solicitando la comprensión de los censores?—, «Luces de bohemia» ha sido íntegramente permitida. Según comentario muy autorizado, se ha estimado que no se debía seguir defendiendo una serie de intereses que no son necesariamente coincidentes con los del Estado. Diríamos que el equipo que rige esta zona o aspecto del teatro habría considerado que «Luces de bohemia» debe nacer o morir en la vida pública española y no en los cajones de la censura. Tribunales judiciales hay para que cada perjudicado inicie las acciones que crea convenientes; otros, entre los que muy modestamente me incluyo, gritaremos, si llega el caso y es posible, la necesidad de que obras como «Luces de bohemia» sobrepasen los agravios individuales para alzarse como críticas globales de ciertos mecanismos de la sociedad española.

Lo cierto, en última instancia, es que «Luces de bohemia», una de las diez mejores obras del teatro español de los dos últimos siglos, llena de elementos temáticos y formales totalmente vigentes y capaces de interesar, ya ha sido autorizada. Nos alegramos de que así sea. Y, adelantándonos a posibles censuras espontáneas, bien está que expresemos, también espontáneamente, nuestra alegría por la «liberación» de este gran esperpento de Valle. A José Tamayo le toca ahora la difícil paleta de no amordazar o reducir el griterío valleinclanesco, de buscar, en fin, el modo de potenciar y desarrollar escénicamente cuanto don Ramón dejó escrito y, hasta ahora, más allá de los libros y las sesiones únicas, prácticamente enterrado. ■ JOSE MONLEON.

director, cree que un cine analítico y riguroso es, por definición, hermético y minoritario. Y que, en cambio, el llamado cine de consumo se ve obligado a no plantearse en ningún momento la más mínima consideración crítica de nuestro mundo. Partiendo de este esquema, Giménez-Rico ha intentado en su película aunar ambas definiciones y conseguir una obra que tenga en cuenta los formalismos al uso para aprovecharlos en función de una meta más comprometida. Así, "El hueso" utiliza un reparto bien considerado comercialmente, una técnica narrativa diáfana y unos símbolos fácilmente asimilables para contar una historia incisiva y capaz, dadas las especialísimas características de nuestra censura de corroer algún puritano y ortodoxo concepto de nuestra sociedad.

"El hueso" es, por lo tanto, la respuesta de Antonio Giménez-Rico al problema de la expresión cinematográfica en España. En el supuesto de una libertad expresiva, y con un apoyo industrial, Giménez-Rico plantearía su cine a otro nivel, aun cuando continuara en su búsqueda de un cine didáctico-popular capaz de encontrar una problemática reservada al cine "minoritario" en una estética ya asimilada. Pero la combinación pretendida en "El hueso", al surgir precisamente de esa limitación, se queda a medio camino, entre otras cosas porque parte de unos supuestos contradictorios e inevitables. Una película que intente desmitificar alguno de los estamentos básicos de nuestro país deberá inspirarse en una postura sólida, clara y rigurosa. Cualquier banalización acabará por destrozar la intención y convertirla en una colaboración más a ese estamento, en forma de película provinciana o izquierdosa.

La causa de la poca profundidad de "El hueso" no es tanto el temor de Giménez-Rico por no hacerse comprensible o de conseguir una película poco taquillera como el propio planteamiento de la película. Los elementos que se usan tienen ya una definición muy concreta y sabida, y sólo podrán tener un sentido distinto si se los corrompe desde el interior. Los tópicos de "El hueso" se asemejan peligrosamente a los de otras películas menos honradas, y aunque Giménez-Rico ha huido de la concesión fácil, no ha podido evitar, al no explotar totalmente su visión de

## El último breviario

*Normas para estar por encima de cualquiera y sentirse puro en este mundo. Modo de empleo: El interesado deberá manejar el breviario según su propia posición en el engranaje, formulando cuantas proposiciones afecten a los demás y rechazando aquella que le englobe. El valor democrático de estas normas está en que pueden ser empleadas por todo el mundo, sobre todo en asambleas, coloquios y cualquier tipo de debates públicos. Su ingenuidad es sólo aparente, porque dado el temor ancestral a la inquisición o a la acusación pública que existe en la sociedad española, está probado que el acusado, en vez de objetivar las circunstancias y considerar la posición del agresor, tiende a callarse o a defenderse desautorizado. Es importante pronunciar con énfasis términos tales como los de "conciencia", "manipulación", "falsa coartada" y cuantos contengan una significación moral que pueda descargarse fulminantemente sobre el auditorio. Conviene asimismo intercalar de vez en cuando algunos términos sociológicos o políticos, tales como "clase burguesa", "estructura económica", etcétera, que conseguirán dar al discurso un fondo científico y una autoridad indiscutible. No debe, en todo caso, tenerse ningún temor a repetir siempre lo mismo, sean cuales fueren los argumentos del contrario, sea cual fuere, en el caso de que se trate de un coloquio "a posteriori", la película, representación teatral o conferencia que lo preceda. He aquí la base científica del breviario.*

**CONTRA EL AUTOR:** Su obra crítica carece de valor, porque con ella, sin cambiar radicalmente de vida, sólo ha pretendido tranquilizar su conciencia. El hecho de que el sistema la haya autorizado y el público burgués la contemple es la prueba de su desvergüenza.

**CONTRA EL POSIBLE AUTOR QUE RENUNCIA A SERLO:** Acusa de sumisión al sistema a los que intentan expresarse para así tranquilizar su conciencia. El hecho de que, tras esta acusación, no cambie radicalmente de vida y suela coordinar su pureza con su esterilidad social y su impotencia creadora es una prueba de su desvergüenza.

**CONTRA EL PUBLICO:** Acepta la obra crítica para tranquilizar su conciencia. El hecho de que no autodestruya su clase social y no modifique radicalmente su vida, después de contemplar la obra crítica, es la prueba de su desvergüenza.

**CONTRA EL SECTOR CONTESTATA-**

**RIO:** Acusa al público burgués y al autor crítico para tranquilizar su conciencia. El hecho de que se manifieste dentro de los límites tolerados y que siga acudiendo a las sesiones de cámara y a los cine-clubs sin modificar radicalmente su vida ni emprender una clara acción política es la prueba de su desvergüenza.

**CONTRA EL CRITICO PROGRESISTA DEL SECTOR CONTESTATARIO:** Acusa al sector contestatario de inoperante para tranquilizar su conciencia. El hecho de que tras esta acusación no se entregue a una mejor vía revolucionaria es la prueba irrefutable de su desvergüenza.

**CONTRA EL CRITICO DEL CRITICO PROGRESISTA DEL SECTOR CONTESTATARIO:** Acusa al progresista no contestatario de complaciente y ambiguo para tranquilizar su conciencia. El hecho de que conociendo con precisión tantos problemas socioeconómicos siga viviendo dentro del sistema sin cambiar radicalmente de vida es la prueba de su desvergüenza.

**CONTRA EL CRITICO DEL CRITICO DEL CRITICO PROGRESISTA DEL SECTOR CONTESTATARIO:** Etcétera.

**Crítica del Breviario:** ¿Qué tendrá que ver este alimiso inquisitorial con el arte del hombre y de la sociedad revolucionarios? ¿Cómo ligar el ingenuo terrorismo de estas argumentaciones con un planteamiento humanista de la existencia individual y la vida social? ¿Tendrá sentido concluir que toda la literatura crítica contribuye a tranquilizar conciencias, y, consecuentemente, que debe ser rechazada? ¿Significará esto que sólo el arte conservador o enajenante son revolucionarios? ¿Deduciremos de ello la condena de todo el arte que no ha cumplido una función política "inmediata"? ¿Acaso el arte la ha cumplido alguna vez? ¿No es otra su forma de mediar en los procesos sociales? ¿Qué "transferts" culturales, qué viejos esquemas terminológicamente rebautizados podrían explicar esta renovada contemplación unidimensional de las "almas" ahora a la supuesta luz de la lucha de clases? ¿No resulta equivoco que la intolerancia proceda a menudo de las víctimas de la intolerancia? ¿No va contra el propio y necesario análisis de los límites clasistas del arte y de su función este moralismo mesdánico y espiritualista? ¿No supondrá una monolitización antidialéctica? ■

J. M.

esos tópicos, caer en otras concesiones menos conocidas en nuestro cine, pero de idéntico resultado.

"El hueso" se ha estrenado en Madrid dos años después de su realización y tras haber recorrido los cines de

toda España. No puede decirse que haya sido un gran éxito comercial, y quizá la razón pueda encontrarse en el hecho de que el público que ha ido a ver a Cassen no ha encontrado "su" película y, en su lugar, no ha podido ver

algo radicalmente distinto y que pudiera interesarle. Partiendo de un perfecto conocimiento de la utilización del cine y un intento interesante por conseguir un cine libre, Giménez-Rico, tras la contradictoria y fallida experiencia

CINE

### La experiencia de un hueso provinciano

Se desprende de "El hueso" que Giménez-Rico, su



de "El hueso", podrá volver a plantearse su mundo filmico. Probablemente sus siguientes obras encontrarán una viabilidad más real que la de este caso. ■ D. G.

## FLAMENCO

### "La Porra de Archidona"

Haciéndose eco de las sucesivas llamadas que desde estas columnas de TRIUNFO se han hecho a favor de la renovación del flamenco, una nueva peña, la de Archidona (Málaga), convocó un concurso de nuevas letras por seguiriyas. Se acaba de pronunciar el fallo del Jurado, compuesto por el decano de los cantaores Pepe el de la Matrona, el poeta Félix Grande y el conocido aficionado Andrés Raya. La Seguiriya de Oro fue para la letra escrita por Luis López Vela, de Montilla (Córdoba), y dice así:

A un Crucificado  
por ti le resé,  
y avergonzaito se gorvió  
[d'espaldas  
cuando te nombré.

Según cuentan los miembros del Jurado, se recibieron cerca de doscientas seguiriyas de toda Andalucía. Una auténtica participación popular de los aficionados al cante flamenco. La que ahora se ha premiado no se distingue mucho, según nos parece, de las tradicionales; pero bien puede confundirse con cualquiera de las mejores, lo que no es poco mérito. Al parecer, los temas propios de la canción seguiriyera se han mantenido en todas las composiciones bajo tradicionales y nuevos enfoques. Las de mayor calidad se van a publicar ahora en el programa de "La Porra de Archidona", la fiesta flamenca que se celebrará el próximo 16 de agosto y que estará dedicada a Pepe el de la Matrona, a quien se le va a ofrecer el título de Maestro del Cante. Pepe el de la Matrona ha sido galardonado recientemente por la Cátedra de Flamencología de Jerez con el premio al mejor disco del año por su grabación "Tesoros del Flamenco Antiguo". Otros cantaores que

participarán en "La Porra de Archidona" son Menese y Morante, que son los únicos profesionales que hasta ahora se han distinguido por su intento de renovación y compromiso con la nueva realidad. Ellos serán los cantaores, y, como bien nos dice "el Poeta", miembro destacado de "la Porra": "Esperemos que también la pauta para que las nuevas letras se confundan pronto con el pueblo—que de ahí salieron— y que sólo él, cantándolas o no, premie las que son o no son suyas". ■ F. ALMAZAN.

## JAZZ

### Tony Scott: un clarinete vagabundo

La época dorada del clarinete—un instrumento de fuer-

tonces soplado por Benny Goodman—el «King of Swing», uno de los más grandes estilistas de «jazz», cuyo toque flexible contrastaba vivamente con el sonido «cortante y mordaz» de otro gran clarinetista de la época: Edmond Hall.

Superado (en un sentido estrictamente cronológico) el «Swing», el clarinete comenzó a entrar en decadencia y ya a finales de la década de los cincuenta se inició su franca sustitución por el saxofón soprano, entre otras razones porque este último resulta mucho más fácil de tocar. Y entonces, el último—y grande—clarinete de su generación, Sydney Bechet, un hombre venerable, de cabello canoso, abandonó los Estados Unidos e instalóse en las «caves» de Saint-Germain-des-Prés, dedicándose al estilo «Dixieland» hasta su muerte, en 1959.

En la actualidad, los críticos únicamente reconocen a cuatro clarinetistas: John La Porta, De Franco, Rolf Kuhn y Tony Scott. Este último, ganador durante más de tres años del liderazgo concedido por la revista «Down Beat», cierra la temporada madrile-

ta de Claude Thornhill, de la que pasó a la de Buddy Rich, para incorporarse posteriormente y durante un mes a la de Duke Ellington. Se dice que la razón de esta corta estancia fue una discusión de carácter racial con Charlie Mingus. Amigo personal de Billie Holliday y Sarah Vaughan, Scott fue el encargado de organizar el sepelio de Charlie Parker, muerto hace ahora quince años. Poseído por una personalidad tremendamente vital e independiente, Tony Scott abandonó los Estados Unidos en 1958, embarcándose hacia Oriente, atraído, al parecer, por una fotografía en la que «aparecía un gran Buda de piedra con un caracol en la nariz». India, Japón, Indonesia... y, más tarde, Africa. En 1968 compone su suite, en seis partes: «The life and Death of Charlie Parker». El 17 de junio último interviene en el Festival de Montreux (Suiza). Dentro de unos días, en el de Palermo. Y ahora, en Madrid, resulta algo penoso verle hacer sobrehumanos esfuerzos para insuflar algo de brío y vibración en la adolescente Canal Street Jazz Band que le acompaña (es un decir) en el Bourbon... Estos jóvenes no saben qué hacer con el sentido del humor de Tony Scott, ni ven forma de alcanzar su clarinete, dominado con una técnica extraordinaria. De manera que cuando acaban, Scott hace masónicos gestos de disculpa y se larga a una mesa, donde se transforma en un torrente de palabras.

«América se muere. En realidad, todos han muerto. Quedarse en América significa la muerte. Todo lo que allá se hace o se haga partiendo del Be-Bop, es y será Charlie Parker. Lo que allá denominan "Free Jazz" no es sino contestación, protesta, pero es algo distinto al "jazz". Para mí, el "jazz" es algo así como hacer el amor... el ambiente, la saturación, el otro. ¿Qué haría Belmonte si los toros se le cayeran a cada momento?—Tony Scott tiene una composición denominada «Lament for Manolete». Africa—Kenia, Senegal, etcétera— es el único sitio donde se perfila un nuevo "jazz", un "jazz" verdaderamente "free" (libre). Simplemente con tantanes y flautas—cinco notas— consiguen algo verdaderamente nuevo. Y, sin embargo, tiene una antigüedad de milenios. Ese es el único camino. Ese es mi camino». Y Tony Scott yergue su imagen de «Doctor No» y recorre el local con una mirada socarrona. Luego se va a recoger una copa. ■ EDUARDO CHAMORRO.



te tradición francesa y que ha sido considerado como el símbolo de la complacencia—tuvo lugar en la década de los treinta, durante la denominada «Swing era». El instrumento, puesto en boga por Alphonse Picou y Georgette Lewis en la vieja New Orleans, era en-

ta de «jazz» en el Bourbon Street Club.

Tony Scott nació en 1921, en Morristown, Nueva Jersey. Su verdadero nombre es Anthony Sciacca, de padre italiano emigrado a los Estados Unidos en 1908. En 1942 entró a formar parte de la orques-

## TRIUNFO RECOMIENDA

### CINE

#### MADRID

OS FUZIS, de Ruy Guerra (Rosales). ANTONIO DAS MORTES, de Rocha (Pompeya). COMICOS, de Bardem (California). TOM JONES, de Richardson (Goya). ROMA, CITTA APERTA, de Rossellini (Infantas). LA REINA DE AFRICA, de Huston (Palace). TRISTANA, de Buñuel (Amaya). EL COMPROMISO, de Kazan (Avenida). EL ESTRANGULADOR DE BOSTON, de Fleischer (Moralaz). EL GRAN GORILA, de Schoensack (Fundadores). UN HOMBRE, de Ritt (Lisboa). ISADORA, de Reisz (Bahía). LA MUJER INDOMABLE, de Zeffirelli (Cristal). LOS SIETE SAMURAI, de Kurosawa (Cartago).

#### BARCELONA

CICLO BUÑUEL (Alexis). CICLO RENE CLAIR (Publi). AL ESTE DEL EDEN, de Kazan (Montecarlo). EL COMPROMISO, de Kazan (Novedades). EL DETECTIVE, de Fleischer (Cataluña). EL DIA DE LA LECHUZA, de Damiani (Savoy). REBECA, de Hitchcock (Liceo-P. del Cinema). SIETE MUJERES, de Ford (Cataluña-Condal). LA VERDAD, de Clouzot (Coliseum).

### LIBROS

POEMAS, de Samuel Beckett. BARRAL. LA JOHN BIRCH SOCIETY: UNA EXTREMA DERECHA APACIBLE, Les Temps Modernes. Anagrama. LAS CRISIS AGRARIAS DE LA ESPAÑA MODERNA, de Gonzalo Anes. Taurus. EL CRISTIANISMO ES UN HUMANISMO, de J. M. González Ruiz. Península. LA BIBLIA EN ESPAÑA, de Borrow. Alianza Editorial. LA REVOLUCION Y LA CRITICA DE LA CULTURA, de Alfonso Sastre. Grijalbo. ROJO Y NEGRO, de Stendhal. Alianza.