



en octubre de 1936, poco después de producirse el trágico estallido de la guerra civil, Antonio José halló violentamente la muerte en el montecillo de un pueblo cercano a su ciudad natal. Contaba entonces treinta y tres años de edad, y pese a su juventud dejaba tras de sí una obra copiosa y admirable. Pero esa obra, como la de tantos otros músicos de la «generación de la República», ha permanecido hasta hoy condenada al silencio.

Recientemente, en la revista «Grial», publicada en lengua gallega por la editorial viguesa Galaxia, el profesor de piano y musicólogo coruñés Ramiro Cartelle ha vuelto a poner sobre el tapete la trascendencia y el alto valor estético de la producción de Antonio José. En un documentado ensayo titulado «A "Sonata Gallega", pra piano, dun compositor burgalés: Antonio José», Ramiro Cartelle, tras analizar someramente la situación de la música culta en Galicia —sobre uno de cuyos principales representantes, el violinista y compositor Andrés Gaos Berea, habremos de ocuparnos en ocasión próxima—, traza una apretada semblanza de Antonio José y lleva a cabo un minucioso estudio crítico de la «Sonata Gallega» que escribiera el compositor burgalés en 1926. En el ensayo mencionado se afirma: «Éis, xa que logo, o creador ao que Galicia débelle de xeito indiscutible a súa mellor presenza no eido do piano moderno». Y concluye formulando un deseo: «E ogallá que este contaio ca obra de Antonio José se multiplique no futuro. Como regalo do espírito, e como exumpro, pra a creación musical galega, dun dino emprego da materia popular. Tamén como benmerecido homaxe á figura dun esgrevio compositor castelán có que Galicia tén unha débeda de emocionada gratitud».

Si es cierto que el infierno está lleno de buenas intenciones, no nos debe caber duda de que en los platónicos avernos de nuestra vida cultural se achicharran constantemente innumerables buenos deseos. La obra de Antonio José —y no sólo la suya, sino también la de otros miembros de su generación más o menos ignorados por el gran público— debería ser objeto de amplia difusión. Y no solamente por su intrínseco valor estético, sino porque constituiría una imprescindible pieza de enlace entre la producción de los viejos maestros (etapa que puede cerrarse perfectamente con Manuel de Falla) y los más recientes hallazgos de nuestra vanguardia sonora. No olvidemos que la música de la «generación del 27» fue, ante todo, una música escrita pensando en y para el pueblo. ■ S. R. SAN-TERBAS.



## El folklore de la revolución

No es la primera vez que el cine italiano aborda el tema de la Revolución mexicana para, a partir de él, desarrollar una reflexión política. «Yo soy la revolución», de Damiano Damiani, o «Tepepa», de Giulio Petroni, pueden situarse como precedentes de este «Agáchate, maldito!» («Giù la testa!»/«Duck you, sucker!», 1971), de Sergio Leone, dentro de una línea inspirada siempre por «¡Viva Zapata!», de Kazan, y que, por ejemplo, «¿Qué nos importa la revolución?», el último film de Sergio Corbucci —otro de los «grandes» del «spaghetti western»—, parece también seguir. Dada la aceptación popular del género, los realizadores italianos abordan así una problemática difícil de ser aceptada en otros términos por los mecanismos habi-

tuales de producción, logrando además una comunicación mayoritaria que de manera distinta seguramente no se efectuaría.

Aunque no creo que en el caso de «¡Agáchate, maldito!» pueda hablarse con rigor de reflexión sobre el hecho revolucionario, sino tan sólo de apuntes sueltos cara a unas determinadas posturas, cara a unos actos muy concretos y localizados. Ciertamente, el que estemos en México el año 1913 condiciona de forma inevitable los comportamientos de los protagonistas. Pero son éstos y no la circunstancia política en que se desenvuelven lo que de verdad interesa a Leone. Con ello, la revolución de Zapata y Madero y la contrarrevolución de Huertas pasa a convertirse en telón de fondo, en croquis ambiental, sin que —salvo tres o cuatro generalizaciones, unos cuantos esquemas de segunda mano— se nos ofrezcan los datos reales del conflicto, aquellos que acercarian al espectador hacia la comprensión de por qué, una vez más, la revolución fue traicionada. Y ya empieza a ser cansina esta utilización de «lo político» como simple decorado, del hecho revolucionario en tanto que atractivo derivado de la condición mítica del término. Sea por desonestidad, ausencia de rigor intelectual o simple friolidad, nos molesta este empleo de algo que —por su simple carácter colectivo, sin entrar siquiera en ortodoxias ideológicas— merecería un primer plano tras ser analizado en su desarrollo. En caso contrario, surge la sospecha de que todo se deba a un plan-

teamiento comercial, a un deseo de atraerse a un sector de público que no pagaría (1) por ver un «spaghetti western» normal y corriente. El folklore de la revolución siempre ha sido, es y será rentable.

Sorprende esto un poco en el caso de Sergio Leone, cineasta serio y reflexivo, al margen del juicio concreto que merezcan sus anteriores películas («Por un puñado de dólares», «La muerte tenía un precio», «El bueno, el feo y el malo» y «Hasta que llegó su hora», dado que su «opera prima» —«El coloso de Rodas»— apenas le pertenece). Siempre se le ha discutido su empleo de la violencia física, tratada como un elemento espectacular con gran carga de fascinación encima: «Creo, sinceramente —ha declarado Leone—, que si algo puedo aportar a la historia del «western» como género, este algo es el uso deliberado de la violencia»; lo concreta más tarde: «Intento contagiar al espectador mi miedo a la violencia, imbuirlo en todos ustedes por los medios más realistas a mi alcance». Con lo que nos hallamos en el típico debate ético del autor que utiliza aquellos mismos ingredien-

(1) Hablando de pagar, señalemos que —sin estar realizada o proyectada en 70 mm., sin tratarse de una «sala especial»— «¡Agáchate, maldito!» se proyecta, y no es el único caso, al precio de 83 pesetas butaca, cuando el máximo legal establecido es de 66. Diecisiete pesetas indebidamente cobradas a cada espectador que puede ocasionar a las salas expedientes administrativos similares al que ya ha sufrido un cine madrileño.

«¡Agáchate, maldito!» («Giù la testa!»/«Duck you, sucker!», 1971), de Sergio Leone.



tes que dice repudiar, ingredientes que quedan así destinados para la exorcización, pero que —paradójicamente— son los que atraen al público hasta las taquillas. Nunca antes había abordado Leone unos hechos políticos, por lo que el juicio sobre su obra no podía alcanzar este nivel concreto. Hoy ya sí, y no es positivo. Quizá porque su papel en «Giù la testa!» iba a ser sólo de coguionista y productor, con dirección de Peter Bogdanovich o, posteriormente, Sam Peckinpah. Quizá porque los actores tenían que haber sido Malcolm Mac Dowell y Jason Robards, y no los bastante insoportables Rod Steiger y James Coburn (señalemos el trabajo del excelente Romolo Valli). Quizá porque a la versión española del film le faltan veinticinco minutos... En cualquier caso, esta historia de un revolucionario «malgré lui» supone un retroceso en la trayectoria de Leone, rica en aportaciones lingüísticas, con botín especial en «Hasta que llegó su hora», película construida a partir de los más notables arquetipos del «western». ■ FERNANDO LARA.

## Las denuncias de un comisario

A raíz del éxito internacional de «Z», la película no exhibida en España, ha proliferado en Italia y Francia un cine político que, paso a paso, va alcanzando un grado de madurez y seriedad realmente extraordinario. Mientras los franceses no han prescindido todavía de un cierto subjetivismo personal a la hora de analizar políticamente una situación y teniendo como meta principal la de transformar el cine en un vehículo más de militancia, los italianos, por su parte, entienden el cine político de una manera diferente. En su caso —con los films de Rosi, Petri y Damiani, fundamentalmente—, el trabajo consiste en objetivar lo más posible la situación política italiana, sus contradicciones y trampas, y mostrar al espectador de qué manera la tortilla tiene diferentes caras. Las películas italianas no llegarán a precisar totalmente, como las francesas, la postura que el espectador debe adoptar,

# ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

sino que procurarán abrirle nuevos horizontes e informarle sobre lo que pasa en su casa.

El cine político no es sólo unas películas, sino un trabajo común que se va aclarando y perfilando conjuntamente sobre la marcha.

Ahora nos llega a España una de las últimas películas de la serie. Desconocemos el trabajo anterior del propio Damiani y de sus compañeros, en este sentido, pero «Confesiones de un comisario» es suficientemente clara para indicarnos cómo es el cine que generalmente no vemos, y que, como salta a la vista, está muy lejos de la cacareada pornografía.

El mosaico que Damiani muestra en su película, y que tiene como principal objetivo el de denunciar la complicada red de oscurantismo del poder y el alto nivel de corrupción de la Administración, está creado a partir de un excelente guión, muy complejo, en el que las situaciones se entremezclan de manera sorprendente, eliminando cualquier minuto de respiro en el espectador. Continuamente se están descubriendo nuevos datos, y el final de la película no es más que un nuevo interrogante que se abre ante la sospecha de que incluso la ficción inventada en la película no podrá ser resuelta con la ingenuidad de un joven magistrado que cree que las leyes pueden atacar a los que —en la situación de la película— las inventaron.

Damiani, que no pierde el hilo de su narración policíaca —de clásico «thriller» americano—, plantea al mismo tiempo varios niveles narrativos. Uno de ellos, posiblemente el más importante, es el de la conducta personal de los dos policías, que se enfrentan de muy diferente manera ante lo que van descubriendo. El comisario que lleva ya diez años intentando desenmascarar a los asesinos (altos cargos en la Administración) y se ve impotente para conseguirlo, y que se plantea la posibilidad de que alguna de las leyes que él defiende por su profesión pueda permitir lo injusto en un momento dado (policía que acabará tomando la justicia por su mano para liberarse así «de diez años de vergüenza»), y el que considera que solamente la vía legal podrá permitir el desenlace feliz de la situación, porque cree

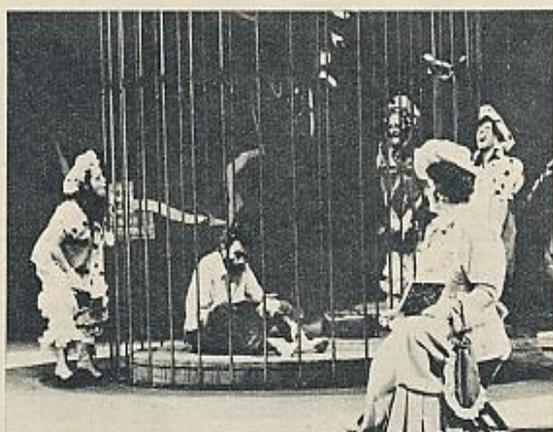
que una postura individualista, como la del comisario, no solucionará jamás ningún problema...

En ocasiones, quizá el excesivamente complicado engranaje de las situaciones pueda hacer pensar que en la película de Damiani se encuentran resumidas muchas posibles películas, pero, por otro lado —y a juzgar sobre todo por los aplausos del público madrileño al acabar cualquiera de las proyecciones—, precisamente esa complicación argumental define mejor que cualquier otro medio el de la confusión, la violencia y la fuerza de los asesinos de la película. La evidente complicación de las situaciones impide en algún momento una sutileza excesiva, con lo que puede pensarse que «Confesiones de un comisario» cae o está a punto de caer en inevitables contradicciones consigo misma, pero es conveniente no olvidar que el trabajo de Damiani no es más que un paso más en una cadena de películas que están interesando ampliamente en el país de origen, aunque no en él sólo, pues, como se recordará, el último Festival de Cannes premiaba dos títulos italianos de la misma línea que este que se nos ofrece hoy. Dado que esta proyección es bastante insólita y se trata de un cine no realizable en España, parece obligada su recomendación, al margen de que el film en sí la merezca totalmente. ■ DIEGO GALAN.

## TEATRO

### «La jaula»

Es el primer espectáculo que he visto en Madrid después de un mes de ausencia. Me habían llegado buenas referencias y sabía que la mayor parte de las críticas habían sido excelentes. El autor, con quien hablé antes de la representación, me pareció un hombre modesto, nada defor-



«La jaula», de Fernando Dicenta.

mado por los elogios, con ganas de aprender y abrirse serenamente camino. Entré en el María Guerrero con la mejor disposición, y a los pocos minutos de la representación me encontré dándole vueltas a la vieja cuestión. La cuestión que hace tan dolorosa y difícil cualquier labor crítica en nuestro país.

Traía, muy frescos aún en la memoria, los recuerdos de una serie de espectáculos vistos en Belgrado y en Venecia. Recordaba, sobre todo, el luminoso Shakespeare de Brook —visto tres noches antes—, con la escena de la Fenice convertida en un circo fabuloso. Entre el circo y el parque zoológico de «La jaula» establecía yo una serie de teóricas afinidades. Era realidades un tanto féricas, que podían encubrir, por supuesto, tragedias espeluznantes.

Me chocó en seguida el carácter sombrón del espectáculo, me horroricé ante los niños y niñas interpretados por adultos que gesticulaban como retrasados mentales. Respiré esa falta de aire, de imaginación y de vitalidad que ahoga incluso textos tan abiertos como el que nos ocupa.

Un profesor decide enjaularse en un parque zoológico como ejemplar del «Homo sapiens». Naturalmente, como él es profesor y los rectores del parque son gentes primarias y violentas, su superioridad se hace en seguida patente. Si añadimos un veterinario loco, un vigilante gaga y el gamberrismo de la mayor parte de los visitantes del parque, la sabiduría y la bondad del profesor se hacen casi luminosas. Pero al profesor le maltratan, y cuando quiere salir de

la jaula resulta que no es posible, porque se ha perdido su expediente. El proceso de embrutecimiento se hace entonces inevitable. Quien vive en condiciones inhumanas se degrada. La tesis final no puede ser más clara: todos hemos sido enjaulados, todos estamos pidiendo solidaridad y ayuda para salir de la jaula, como la pide el desesperado profesor del parque. ¿O es que los tipos que andan por fuera de la jaula no hacen gala de una imbecilidad sólo atribuible a su inconsciente enjaulamiento?

Imposible negar la buena fe del autor y la intención ética de su obra. Imposible no agradecerle un lenguaje poco retórico y la originalidad escénica de su idea dramática. Imposible no advertir el cuidado que la puesta en escena de Vicente Amadeo ha puesto en muchos detalles. Imposible no apreciar la honestidad del trabajo del actor Juan Sala en el personaje del profesor y no celebrar la presencia de dos veteranos ilustres, Manuel Dicenta y el siempre sorprendente Manolo Díaz González. Y, sin embargo, ¿cuál es el valor real de todas esas aportaciones en el contexto teatral de nuestros días? Nuevamente el equivoco: ¿de qué contexto se habla?, ¿de la cartelera teatral madrileña o de la vida española? Porque si muchos espectáculos bien intencionados y modestos merecen el respeto al considerar las estrecheces y problemas de nuestra vida teatral, resultan a la vez dolorosamente vagos e ingenuos si nos atenemos tanto al rigor del teatro de otros lugares como a las demandas de la vida contemporánea. ¿De

qué jaula, por ejemplo, habla Fernando Dicenta, el autor de la obra estrenada? ¿Tiene sentido decir que todos estamos enjaulados? ¿Los españoles igual que los ingleses o los suecos? ¿Los pobres igual que los ricos? ¿Contra qué enjauladores vamos a luchar, si la jaula aparece poco menos que como una expresión de la condición humana? ¿Quiénes y qué mecanismos enjaulan? ¿A quiénes y por qué?

Ya que en el caso de no abordar dramáticamente todo ese cuestionario, la obra se queda en reflexión moral, cuya generalización contradice el grito final del personaje exigiéndole al espectador un gesto —una acción— de solidaridad libertadora.

El problema es el de siempre. Estamos ante un texto político despolitizado, ante la selva de símbolos que cada uno debe descifrar según sus necesidades; incluso ante el consabido mal de muchos, consuelo de todos y no de tontos. Con lo que, en definitiva, pudiéndolo ser en potencia, «La jaula» no queda como un ejemplo de teatro abierto, sino como una prueba más de ese «posibilismo» que constriñe y carga de prudencia la llegada a las carteleras de los nuevos autores. Y que obliga, una vez más, al crítico a manifestar ante determinados espectáculos teatrales españoles la decepción y el respeto, a menos, claro está, que pongamos nosotros cuanto el escenario se niega a poner clara o siquiera tímidamente. ■ JOSE MONTELEON.

## ARTE

La pasada semana habla yo del estilo gráfico de «Hermano Lobo», a propósito de la exposición que sus dibujantes hicieron en El Corte Inglés, de Madrid. Eso era el humor deliberado que, por supuesto, también es eso que se llama