

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 de 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