

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 n 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

"obra de arte". Pero el humor es una potencia tan de nuestros días que es muy difícil que no se esconda como levadura en gran parte de las obras del presente. No pretendo hablar ahora del humor involuntario de la mayor parte de los artistas actuales, porque de lo que hoy se trata es de comentar brevemente a dos humoristas deliberados que como artistas se han exhibido estos días en Madrid y en Barcelona. El primero es Máximo, el humorista de todos los días en "Pueblo". La segunda —pues se trata de una mujer— es una chica noruega que se llama Inguild Fagerheim.

Máximo. Galería Sen. Madrid

Máximo no niega ni afirma aquí su condición de humorista. Simplemente se presenta ahí como otra cosa: como realizador de entidades plásticas —eso que llamamos «cuadros», realizadas por el conocido procedimiento del dibujo y el color. Y la verdad es que consigue lo que se propone. Digo que consigue que eso que nos presenta sean «en-

está cada día más legitimada por el arte de nuestro tiempo como levadura posible de la obra de arte.

Pero de la misma manera que el humor invade la plástica de esa exposición, desde muy antiguo hay un cierto sentido plástico que impregna los dibujos de humor de Máximo. «Un cierto sentido»: quiero decir, «su sentido plástico». ¿Cómo es? ¿En qué se caracteriza? Se caracteriza por dos peculiaridades. Primera: por establecer una deliberada contradicción entre un modo supremamente detallado, supremamente minucioso, supremamente dibujado, enfrentado a otro modo máximamente simplificado, máximamente esquematizado linealmente, descrito sumariamente por el juego de una estricta economía lineal. Y, curiosamente, en ese segundo aspecto de su arte es, precisamente, cuando Máximo echa mano de esquematizaciones que rozan el campo de la geometría: sobre todo del juego de las rectas y las curvas.

No es que Máximo, en esta exposición, haya magnificado sus potencialidades curvilíneas y rectilíneas con respecto a lo demás. Es que,

Pero es curioso, ni siquiera en eso deja de ser Máximo un humorista.

Inguild Fagerheim. Galería Nova. Barcelona

Inguild Fagerheim es una de esas náyades rubias y elásticas que el Septentrión nos envía frecuentemente como muestra de buena voluntad para decorar nuestras soleadas playas. Sólo que la noruega Inguild, además es ceramista. Una magnífica artista de la cerámica.

Yo me atrevería a decir que la máxima capacidad creadora de la noruega Inguild (permitidme prescindir del apellido por cuestión simplificativa) se apoya en dos herejías cerámicas: Primera herejía: el humor. La cerámica no tenía humor; tenía ingenuidad populista desde donde era posible dibujar una sonrisa, pero humor, humor deliberado, no: eso es cosa de esa noruega. Segunda herejía cerámica: La utilización deliberada de la rotura como elemento creador. No el corte, la rotura. Yo no sé si eso es original de ella, pero eso, respecto a la cerámica, es tan importante como, en la escultura, la utilización de los vacíos.

Claro está que Inguild, la noruega, no hace cacharros cerámicos tradicionales: hace expresiones. E insisto en ello, el ingrediente del humor es básico y fundamental. El elemento más atacado por su mordacidad de humorista es el turista. El turista típico y tópic, el turista en piaras, el turista playificado. Acaso por ese sarcasmo frente a uno de los elementos más antiestéticos de nuestro tiempo es por lo que la gentil ceramista ha despertado todas mis simpatías: la identificación en nuestras antipatías produce simpatía...

Pero no he hablado de su calidad cerámica propiamente dicha. A mí me parece formidable. Y la verdad es que yo desconozco la técnica de la cerámica, pero, poco antes de ver la exposición, en Mallorca, Joannet Gardy Artigas, el hijo del gran Lloréns —de Pepito Lloréns Artigas—, ceramista él asimismo, y muy bueno, me dijo: «Esa noruega hace una cerámica magnífica» ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



Inguild Fagerheim.

tidades plásticas llamadas cuadros». Lo que ocurre es que cada artista se vale de unos condicionamientos y unos procedimientos que, por ser suyos, son radicalmente legítimos. Entre los ingredientes que pone en uso Máximo para su obra —ingrediente obligado, del que no puede desprenderse, como no puede desprenderse de su propia piel— está el humor. Es lógico, y es legítimo, por una doble razón: porque el humor está en él y porque esa facultad

como esos dibujos son o pretenden ser por lo menos cuadros antes que expresiones humorosas, no ha podido evitar una enfatización especial de su acción geometrizaradora. Por una razón muy simple: porque el cimicito geométrico está en el idioma expresivo de nuestro tiempo, desde el cubismo —o desde antes aún, desde Cezanne— y hoy mismo es una de las terminologías más al uso, con eso que, por ejemplo, se llama «arte conceptual».

triumfo RECOMIENDA

LIBROS

McGOVERN, R. Sam Anson, epílogo de E. Haro Tecglen (Doposa). MANIFIESTO PARA LA SUPERVIVENCIA, Edward Goldsmith y otros (Alianza). EL GOLEM, Gustav Meyrink (Tusquets). EL SUEÑO ETERNO, Raymond Chandler (Barral). CATHAY, Erza Pound (Tusquets). LA INVENCIÓN DE MOREL, Adolfo Boly Casares (Alianza). AZORIN, ARTICULOS OLVIDADOS DE JOSE MARTINEZ RUIZ (Editorial Narcea). CACIONERO GENERAL 1939-1971, Manuel Vázquez Montalbán. EL INVITADO DE ACCION DE GRACIAS, Truman Capote (Lumen). EL COMBATE IMAGINARIO, Martín de Riquer y M. Vargas Llosa (Barral). NIETZSCHE Y EL CIRCULO VICIOSO, Pierre Klossowski (Seix Barral). FILOSOFIA Y SUPERSTICION, Theodor W. Adorno (Alianza-Taurus). LA GENESIS DEL MATERIALISMO HISTORICO (II), M. Rossi (Comunicación). EL ARTISTA Y SU EPOCA, Ernst Fischer (Fundamentos). EL FEUDALISMO, Pierre Villar, Alberto Soboul y otros (Ayuso).

DOCTOR JEKYLL Y LA HERMANA HYDE, de Roy Baker (Rex). AL ESTE DEL EDEN, de Kazan (Montija). LA BALADA DE CABLE HOGUE, de Peckinpah (San Carlos). CON LA MUERTE EN LOS TALONES, de Hitchcock (Chamartín). FRENCH CONNECTION, de Friedkin (El Españolito). CONFESIONES DE UN COMISARIO, de Damiani (Lope de Vega). HERODES DE TACHUELA, de Laurel y Hardy (Jorge Juan). EL INDIO ALTIVO, de Redd (Cervantes). EL MENSAJERO, de Losey (Lisboa, Oporto, Versalles). PERROS DE PAJA, de Peckinpah (Usera). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, de Bogdanovich (Coliseum). LA REVOLUCION DE LAS RASAS, de Mann (Azul). EL SALARIO DEL MIEDO, de Clouzot (Tetuán). LA SEMILLA DEL DIABLO, de Polanski (Emperador). EL VALLE DEL FUGITIVO, de Polonsky (Carretas). JEREMIAH JOHNSON, de Pollack (Conde Duque).

Barcelona

LA CASA SIN FRONTERAS, de Pedro Olea (Alexandra). Segunda película importante de Olea; más amarga y desesperada que «El bosque del lobo», es —bajo el esquema de film de «suspense»— una angustiada reflexión sobre la libertad y las estructuras que la rechazan. Obra polémica, apasionante y rica, desacomunada en el cine español. CABARET, de Fosse (Florida). EL CLUB DE LOS ASESINOS, de Dearden (Levante). ¿DONDE ESTA EL FRENTE?, de Lewis (Montecarlo, Pelayo). KLUTE, de Pakula (Diagonal, Excelsior). LOS QUE NO PERDONAN, de Huston (Emporium). EL MENSAJERO, de Losey (Avenida de la Luz, Moderno, Pedro IV, Victoria). MI QUERIDA SEÑORITA, de Armilián (Coliseum). REBECA, de Hitchcock (Padró). LOS TRES MOSQUETEROS, de Sidney (Maragall).

CINE

Madrid

CABARET, de Bob Fosse (Albéniz). Recreación del Berlín de los años treinta, todo un espectáculo centrado en la institución del «kabarett» alemán, con la salida a la calle del nazismo como trasfondo de unos comportamientos individuales. Más que un musical, toda una página de la historia europea.

TO BE OR NOT TO BE, de Lubitsch (Bellas Artes). UN PERRO ANDALUZ, LA JOVEN Y DIARIO DE UNA CAMARERA, de Buñuel (California). LA CINA E VICINA, de Bellocchio (Mónaco). MUERTE EN VENECIA, de Visconti (Palace, Pefalver, Pompeya). EL