



«Fiel a su mandato» («La polizia sta a guardare», 1973), de Roberto Infascelli.

terísticas comunes que aconsejan su agrupamiento; entre ellas, yo citaré su visión derechista de la delincuencia y el papel del policía, su consideración de que la protección del presunto culpable contra los desmanes policíacos por parte de las leyes de los países democráticos es una rémora que entorpece la acción de la justicia y deja terreno abonado para los malhechores, el deseo taquillero de contentar a todos mediante la inserción de policías que, individualmente, también delinquen por haberse vendido o transformado en justicieros a ultranza, que hasta encabezan grupos de «Policía paralela»; el mantenimiento de una serie de valores tradicionales sobre los que reposa la sociedad que defienden y una nula, radical falta de calidad cinematográfica. A tales características se añaden otras que damos por descontado: esquematismo, maniqueísmo y canto al probo funcionario policial, al que se contempla como un quijote con pistola que no duda en sacrificar su felicidad personal, su vida íntima, en beneficio de los demás, quienes —no obstante—, además de no agradecer su actividad benefactora, se atreven hasta a criticarle y ponerle límites, en el col-

mo de la ingratitud humana.

Es importante resaltar cómo, sin embargo, ni siquiera la continuación de «Harry el sucio» se decide a seguir el camino de tan claro fascismo de su precedente o de «Los nuevos centuriones», de Fleischer, seguro que para no irritar a un público al que también se le puede, así, sacar su dinero. Pero de ahí proviene la total incoherencia existente en el interior de estas películas (igual que en «McO», de Sturges), donde no se puede entender por qué el inspector Harry o el comisario Cardone («Fiel a su mandato») no se unen a los grupos de «policías justicieros» en vez de combatirlos, cuando su pensamiento, su acción y sus métodos responden a módulos idénticos. En medio de ese confusionismo ideológico que antes citábamos, hallamos a hombres que se complacen en matar, que gozan apretando el gatillo o torturando a sospechosos («Abuso de poder»), convertidos en «defensores de la democracia... Realmente, como decía hace poco José María Carreño a propósito de «Pisando fuerte», sufrimos una racha que «sólo puede ser comprendida como producto enfermo de una sociedad enferma». Y

ser recibida entusiásticamente (véase el «espectáculo» de las reacciones que provoca Harry el fuerte) por espectadores también enfermos. ■ FERNANDO LARA.

### El acontecimiento más importante

Dice eso Jacques Demy: «El acontecimiento más importante desde que el hombre pisó la Luna» (título cambiado al castellano por el de «No te puedes fiar ni de la cigüeña»). Y ese acontecimiento tan decisivo es, según él, la insólita historia de un hombre embarazado. Ha habido una mutación en el orden de la vida a causa de los alimentos adulterados que todos consumimos. Se está iniciando una nueva época, y en ella todo es posible. Hasta que, simplemente, en una relación sexual normal sea el marido quien engendre.

La anécdota en sí misma no puede revelar el sentido de la película. Quiero decir que esta ocurrencia dramática puede servir para multitud de películas posibles; quizá la que rápidamente cruza los pensamientos del espectador sea la de imaginarla en manos de Mariano Ozores o Alfonso Paso

(que acaba de estrenar «Celos, amor y Mercado Común», de la que ya hablaremos) e interpretada por Alfredo Landa. Este caso hubiera sido, sin duda, el de una serie de chistes facilonos sobre las motivaciones del caso. En otro, quizá la película hubiera derivado a las reacciones con el medio ambiente en el que ese hombre embarazado se desenvuelve. En otro, por último, se hubiese podido llegar a la comedia hilarante y fantástica cercana a la ciencia-ficción.

Creo que nada de esto es la película de Demy (autor, como se sabe, de «Los paraguas de Cherburgo», «Las señoritas de Rochefort», «Lola», «La bahía de los ángeles», «Piel de asno»...), aunque quizá sea también un poco de todo ello. Jacques Demy roza todas estas posibilidades para no detenerse abiertamente en ninguna, y así, proponiéndoselo o no, se ha quedado a medio camino. Un lugar medianamente digno y poco comprometedor. Pero, sobre todo, un lugar poco relevante, aquél en el que las películas pasan a la Historia sin pena ni gloria, olvidadas por tontos y troyanos, sin el entusiasmo de nadie, aunque también sin su indignación.

«No te puedes fiar ni de la cigüeña» es en este sentido una película fallida, como de alguna manera han sido hasta ahora todas las realizadas por Jacques Demy (y que perdonen los entusiastas de su «Lola»). Películas amables, en las que Demy ponía en juego sus sentimientos delicados de buen francés instruido y correcto. Y como tal, esta comedia pícaro de ahora.

El público español que asistía a las sesiones donde vi la película, reía en los momentos en que ésta parecía encauzarse por caminos

bufos, y quedaba expectante ante los sobrios. Al final, una ligera sonrisa no desprovista de desencanto cubría la expresión de casi todos. De alguna manera, creo que ésta es una reacción ajustada a la que la película merece (a mi juicio, naturalmente, que hay ahora mucho susceptible ante el supuesto dogmatismo de esta sección). Y esta reacción era correcta, porque si bien no hay razones importantes para anular el valor de la película, siempre que se la entienda como producto intrascendente —aunque podía reprochársele su ausencia de imaginación en el desarrollo de la anécdota—, tampoco las hay para el entusiasmo —a pesar de lo acertado de algunos momentos, como los que describen el ambiente social en que se mueven los protagonistas—.

Sobre éstos descansa el peso de la película. Y justo es reconocer que Marcello Mastroianni y Catherine Deneuve responden con entusiasmo en la creación de unos personajes sólidos, que la narración no mantiene con firmeza. ■ DIEGO GALAN.

## TEATRO

### Martínez Mediero: Antropofagia y cachondeo

Es difícil saber la resonancia que espera a la obra de Manuel Martínez Mediero recién estrenada. Quizá los primeros días de agosto

sean fechas que suelen ligarse a textos menores; quizá el Alfíl, de cuya dirección artística se ha hecho cargo, con el mejor ánimo e intención, Angel García Moreno, huele aún a «Sexy-gaceta» y otros engendros semejantes; quizá el hecho de que en el reparto no figure ningún «gran nombre» —pero, ¿existen aún los «grandes nombres»?— contribuirá también a que más de uno se haga falsas composiciones de lugar.

Desde mi punto de vista, digámoslo ya sin reparos, «El bebé furioso» es una obra de enorme interés, que bien pudiera, de remontar las falsas pistas y los ancianos pudores —esas terribles cartas con membrete veladamente amenazador que piden a «quien corresponda» la hoguera purificadora!—, convertirse en uno de los textos claves de nuestra hora escénica. Un texto que sirva para que nos vayamos conociendo un poco más y alguno se pregunte, con el horror propio del caso, cómo será posible que de nuestra maravillosa sociedad salgan dramas tan desesperados.

Por la crudeza del lenguaje y la agresividad de personajes y situaciones —aquí, donde el teatro suele ser hipócrita almibar—, supongo que el fariseísmo se llevará las manos a la cabeza. O nos dirá, quedándose en la superficie, que se trata de una obra disparatada, gratuitamente feroz y hasta quién sabe si influida en sus «mejores logros» por Jardiel, inoportunamente citado cada vez que se estrena una obra «inverosímil».

Contra tales argumentos debe afirmarse que «El bebé furioso» es una de las obras más serias, más patéticas y más respetuosas que se han ofrecido recientemente en un escenario

español. La crispación del lenguaje y de la fábula son la expresión teatral de ese patetismo; el hecho de que el autor desvele sus ideas y sus humores, en lugar de limitarse a entretejer con variantes sobre la infidelidad; la evidencia de su respeto hacia los espectadores, la implacable imagen que da de sí mismo, y de tantos como él, en ese bebé a la fuerza, juez y furia epilógica, la prueba de su seriedad.

La obra nace como una descarga contra ese triunfalismo digestivo que llena nuestra realidad de sonoras y vacías palabras. Y si la historia «transcurre en Inglaterra» y maneja personajes desenfrenados, no sólo se debe, supongo, a estrategias de quien quiere estrenar en España, sino a una ironía que, por utilizar la misma palabra que el autor, entra ya en la tierra del «cachondeo». Término, dicho sea de paso, que posee hoy una significación escasamente conectable con la que tuvo en otras épocas. En el «cachondeo» hay hoy algo de suicidio, de impotencia que se niega a las lamentaciones, como si Max Estrella siguiera viviendo y tuviera un horario de oficina en Badajoz, la tierra de Mediero. Es seguro que de escribir teatro, sus dramas se cargarían de esa mezcla de escepticismo y de feroces ganas de estar vivo que se llama «cachondeo».

La pretensión de Martínez Mediero está lejos de cualquier naturalismo. Estilísticamente consigue transfigurar el mundo para hacerlo más nítido y más real. Sus personajes adultos barajan las imágenes extremas de cierta moral, que, si aún pasa a veces por «respetable» es porque se amarra a las viejas palabras y consigue que la antropofagia parezca el bendito desarrollo de la ci-

vilización. El bebé que aparece en el título de la obra —el protagonista— no existe en realidad. Es un adulto forzado a ser bebé, que, en la obra de Mediero, acaba destruyendo, asqueado, cuanto le rodea.

¿No es posible, de verdad, otro final? ¿No será el de Martínez Mediero —en perfecta coherencia con otras de sus obras— una especie de interrogación suplente, una petición de que acabe pronto el juego y se le reconozca al bebé su verdadera edad? Se ve en seguida que ello no sólo nos ahorraría la bomba final, sino introduciría en el drama una nueva dimensión, una relación entre los personajes exenta de «cachondeo».

El reparto, breve, lo forman Carmen de la Maza, Carmen Rossi, Pedro Civera, Pedro Meyer y Miguel Tejedó. La escenografía es de Paco Nieva. Y la dirección, como hemos dicho, de Ángel García Moreno, que merece la asistencia de cuantos queremos un teatro español distinto al cotidiano. El buen trabajo de todos ellos consigue revelar la ambivalencia fundamental del drama, cuanto hay de amargo testimonio en la pesadilla lúcida de Martínez Mediero.

Se trata, pues, de un estreno que ha dado, unido al de Brecht en el Benavente, un arranque a la temporada completamente desacostumbrado entre nosotros. ■

JOSE MONLEON.

ARTE

Aquí, en mi retiro estival y campesino del

alto Duero burgalés, a donde suelo huir unos días de cada año para liberarme un poco de la polución artística y expositiva de las ciudades, tengo una mesa de trabajo para traicionar un poco mis deseos y mis intenciones: para trabajar en lo que es inaplazable —me digo para justificarme a mí mismo—, aunque muchas cosas no acaban de realizarse nunca y muchas otras reclaman una atención mayor de la prevista. Pues aquí tengo sobre la mesa una fotografía aparentemente insignificante que reproduzco. Representa la esquina de un barrio suburbial de Madrid, en la que, para no perder mi costumbre, aparece escrito este nombre: "Exposición".

Esa foto se la pedí a Arcadio Blasco, el magnífico pintor y ceramista, que vive por los alrededores de ese barrio y de ese enclave. Representa el lugar donde hace unos dos meses una serie de pintores de ese barrio —o ligados a él por lazos de amistad— hicieron una exposición que yo tuve el honor de presentar con unas palabras.

**Exposición en un local del Camino de la Cuerda, de una exposición de pintores ligados al barrio, organizada por la parroquia**

Eso queda en un lugar apenas urbanizado, pero habitado y vivido con prodigalidad en las cercanías de la Ciudad Lineal. Arcadio Blasco, que vive con su familia por allí cerca en uno de los bloques más civilizados, conoce bien el barrio, como debe ser, y, por supuesto, al joven cura de su parroquia. El cura, que es joven en el más amplio sentido de

la palabra, siente un gran amor por su feligresía, por lo que quisiera darle algo más que novenas e indulgencias. Sí: aquella es una barriada proletaria en el más estricto sentido de la palabra, aunque algunos artistas que viven en ella —como el propio Arcadio, o Eduardo Sanz o Urculo, que también viven allí —ya no quepan dentro de esa denominación sociológica. Pues en esa ocasión, el joven cura se dirigió a ellos y les pidió que le echasen una mano para los actos de celebración de las fiestas patronales —no recuerdo ahora de qué santo se trataba—, que tenía la in-

Si yo hiciese ahora un comentario sobre la exposición, cometería una solemne tontería. Allí, lo que interesaba para un tipo como yo, y supongo que para cualquier posible lector de esta crónica, era el sitio en que se realizaba, el clima de todo aquello y la opinión que sobre todo eso se dejó traslucir en la conversación posterior que mis compañeros y yo sostuvimos con la gente del barrio.

Por supuesto, yo sé bien que hay algo así como doscientas exposiciones permanentes en Madrid, en las salas consuetudinarias y en las nuevas que aspiran a serlo. Pero, aunque esas



Local del Camino de la Cuerda, en uno de los barrios suburbiales de Madrid, donde se celebró la exposición colectiva comentada en esta crónica.

tención de celebrar. Se proyectó, pues, una exposición de los artistas del barrio y de algunos amigos exteriores, para realizarla en ese local de la feligresía, que, por cierto, habían realizado con sus propias manos la gente del barrio en sus horas libres. Mi intervención —fue una idea de Arcadio— tendría que consistir, y consistió, en unas palabras introductorias sobre el arte moderno y sobre la razón de ese arte, aparentemente tan extraño a los ideales del barrio, además de responder, juntamente con los otros artistas, a las preguntas que se me formularon en el coloquio posterior.

exposiciones se celebren en Madrid y todo nuestro auditorio de aquella noche fuese habitante de Madrid, no se puede deducir de eso que todos ellos fuesen los consumidores de ese arte. Para no tener en cuenta más que la consideración más elemental, hay que suponer que, a la hora en que se abren las galerías, esa gente o está trabajando en su trabajo correspondiente o, ya en su descanso diario, se está lavando para irse a la taberna a jugar al mus o a discutir con los amigos una nueva jugada de don Santiago y sus fieles pupilos. No seré yo el último en condenar esa corresponden-

cia entre la metodología de un trabajo alienante y la eficacia de una alienación programada bajo el disfraz del esparcimiento. Pero no seré yo el primero en reclamarle a ese trabajador de barriada que, cuando termine su jornada laboral, si es que la tiene sin ningún sobresalto, debe empezar su jornada formativa.

Por eso, a mí no me extraña nada que, en diálogos y coloquios como el que allí tuvo lugar aquella tarde, los interlocutores más inteligentes de la parte obrera reclamen siempre algo así como un bien que se les está escamoteando tras un arte que, en su creencia, se hace deliberadamente hermético para su clase. Tampoco me extraña, pues, que ese diálogo surgiese allí, y siempre tendré que lamentar que sea yo, precisamente yo, el que tiene que adoptar siempre el papel de abogado defensor de los artistas de hoy, cuando empiezan las acusaciones de los obreros. Porque el que me ponía en más aprieto era un joven obrero de la construcción, que se quejaba, dolido, de que eso que realizaban los mejores artistas de hoy no parecía estar hecho para él.

No diré aquí cuál fue mi respuesta. Eso, mi respuesta a aquel joven obrero de la construcción, podría ser tal vez una de mis colaboraciones «de verano», ahora que estamos faltos de exposiciones. Pero antes tengo que atender a alguna crónica que ha quedado pendiente, como, por ejemplo, la exposición gráfica de Rafael Alberti, que vi en Granada, o la exposición, que voy a ver ahora, de pintura catalana en la Torre del Merino, de Santillana del Mar. A pesar de todo, ¡qué alegría da ir a una exposición con ese auditorio!

■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.