

O siquiera a conciliar el conservadurismo propio de las escuelas oficiales con la atención a las nuevas peticiones.

Con este fin, la Escuela contrató una serie de profesores que alternaron sus enseñanzas y cursillos con las clases de los catedráticos numerarios.

Por entonces, el teatro de la Escuela —ocupado por una incesante actividad— no fue bastante, y más de una vez fuimos invitados a la salita destinada a las sesiones experimentales. Las del Taller 1, por ejemplo, o los ejercicios de la Kokosowsky... En aquella época parecía que la Escuela, instalada al fin en unos locales decorosos, iba a cobrar el tono incisivo que corresponde a un período de evolución y de cambio. Un período que necesita al teatro como factor revelador y serenamente crítico.

De aquellos días hasta hoy, la imagen de la Escuela ha sufrido un retroceso. No es cosa de dar nombres. Pero buena parte de los profesores que entonces encarnaron la nueva y dinámica posición del centro ya no están. Y durante largos períodos, el teatrillo de la Escuela dejó de ser el lugar de citas insoslayables...

Es en esta realidad donde debe contemplarse el trabajo que un grupo de alumnos ha hecho a partir de los versos de «Poeta en Nueva York». La idea procede del rumano Miron Nicolesco, que la propuso a Elvira Sanz, profesora de la Escuela. Al primero lo animaba el precedente de un trabajo similar, realizado por él en París contando con la voz de un actor y un grupo de folklore negro. A Elvira Sanz, su investigación en el campo de la danza moderna y las posibilidades concretas del proyecto en el orden estrictamente pedagógico. Así que ella y Nicolesco, contando con el actor Joaquín Hinojosa, elaboraron la cinta que debía ser la base sonora del trabajo: a los versos de Lorca, manejados con un criterio rítmico, se unieron los temas que las palabras sugerían... Luego los ac-

tores se enfrentaron con la necesidad de crear una expresión corporal paralela.

De los resultados obtenidos se ha hablado y escrito en más de un lugar. A mí, por ejemplo, me han llegado cartas de directores de festivales extranjeros, preguntándome por el valor del trabajo. Cartas a las que siempre he de responder que sólo unos pocos lo conocían, vetada como había sido su exhibición por el hecho de aparecer las muchachas desnudas de medio cuerpo en algunos de los poemas.

Ahora he podido, al fin, ver este trabajo en el teatro de la Escuela. Estaría de más hacer una crítica detallada, analizar una propuesta que cuenta, hasta ahora, con dos limitaciones fundamentales para ser tratada como espectáculo: La disociación de los poemas —o sea, la ausencia de una mitad superior que los organice dentro de un mismo núcleo emocional y según un ritmo dramático global— y cierta mezcla entre la expresión orgánica y el diseño coreográfico. Aparte, claro, de la eterna dificultad de introducir un elemento expresivo corporal y concreto en una poética nacida por y en la palabra.

Al margen de esto, un dato, sin embargo, merece ser subrayado y justifica con creces este comentario. De nuevo la Escuela ha vuelto a ser una referencia polémica. De nuevo, se ha planteado en sus aulas un trabajo nada rutinario. De nuevo, un grupo de alumnos, con una limpieza y una libertad que ya nunca entenderán los viejos celadores, han cogido un texto y un espacio sin atenerse a las ordenanzas rutinarias. De nuevo gentes de la Escuela nos han convocado para ser testigos de una lucha y no de una reverencia.

Aunque a estas horas el grupo de alumnos sea ya el Taller de Teatro Agora, con ganas de ser uno más entre nuestros grupos de teatro independiente y hacer de su «Poeta en Nueva York» el punto de partida. ■

JOSE MONLEON.



**Legenda y realidad del pelícano**

Según dice la leyenda, el pelícano desgarró su pecho para alimentar a sus hijos con la sangre que de él brota. En la realidad, por supuesto, no es así: lo que hace es guardar los alimentos en su amplio buche, donde las crías los cogen, introduciendo para ello sus cabezas. Pienso que, junto a una indudable simbología de las relaciones paterno-filiales, es en esta diferencia entre leyenda y realidad donde el título *Le pélican*, dado por Gérard Blain a su segundo largometraje, alcanza su verdadera significación. Porque es de una diferencia, o, más bien, de un cambio, de una transformación, de lo que el realizador francés nos habla verdaderamente. Transformación que afecta a la evolución de un sentimiento amoroso a través de diversos grados pasionales hasta llegar a la obsesión patológica. La historia de amor que se nos cuenta no es aquí la de una pareja, sino la —no correspondida, por circunstancias en cierta manera ajenas a los protagonistas— de un padre hacia su hijo. Pero modificada esencialmente por la tensión que dichas circunstancias ejercen sobre tal sentimiento, tensión que se traduce en otra similar entre el plano ideal, subjetivo, en que cree vivir el padre (lo que constituye la apariencia de la película, su primer grado de ficción), y la verdad de su comportamiento observado objetivamente.

En otras palabras, *Le pélican* corre el peligro de ser interpretada, y aceptada, como una exaltación del amor paterno, cuando, en realidad, lo que describe son



«Le pélican», de Gérard Blain (1973).

los diversos pasos que preceden, explican y alimentan una obsesión. Todo en la primera parte del film hace temer ese canto al sentimiento paterno —imposibilitada su realización por unos condicionamientos sociales—, que habría convertido al total de la obra en un fácil melodrama. El acierto de Blain es hacer girar de manera sustancial la película sobre los goznes de una secuencia que repite en numerosas ocasiones: la de Paul —el padre— observando con unos prismáticos a su hijo desde la tapia del chalet colindante con el jardín donde éste juega o come, en medio del lujo ambiental que el segundo matrimonio de su madre (divorciada de Paul tras el ingreso de él en prisión por un asunto de tráfico de divisas al que ella misma le empujara) le ha proporcionado. Esta secuencia, planificada siempre, con acierto, de idéntica forma —lo que provoca la reacción contraria de muchos espectadores—, comunica adecuadamente la idea esencial de toda obsesión, que es la repetición inconsciente de unas mismas constantes en la ejecución de ciertos actos, y lo hace de una manera fría, diríamos entomológica, para subrayar esa distinción entre los planos subjetivo y objetivo que antes mencionábamos, esa alienación progresiva del personaje, que crecerá a lo largo del resto del film e incluso en su terminación, dejándola establecida como algo ya inseparable del futu-

ro comportamiento del personaje de Paul.

Se ha dicho de Blain (París, 1930) que su estilo en *Le pélican* —realizada en 1973, dos años después de «Les amis», donde contemplaba una relación homosexual, y tras una experiencia de veinte años como actor («Les mistons», «Le beau Serge», «Les cousins», «Hata-ri!», «Il gobbo di Roma»...)— era bressoniano, y sólo como descripción aproximativa creo válida la frase. Porque si Bresson rehúye prácticamente todo realismo en la configuración de sus obras, donde los diversos elementos expresivos vienen a ser como piezas de un «puzzle» de imágenes y sonidos en busca de un lenguaje autónomo plenamente apartado de la literatura y el teatro, Blain, por el contrario, lo que efectúa es una selección máxima de los motivos reales, una depuración de todo aquello que le aparte de la historia central y de sus caracteres más definidores, sin alejarse de una trama literaria a la que sirve en todo momento, con mayor o menor rigidez. Rigidez en muchos casos claramente pretendida —como en la dirección de actores—, y que, en último término, sirve a ese enfoque de frialdad entomológica ya citado, merced al cual la obsesión aparece con nitidez.

Por otra parte, pienso que, ante una sola segunda obra, es pronto todavía para hablar de un estilo definido, y aun en este aspecto, más se acerca Blain —incluso por temática— al Jean

Chapot de «La ladrona» que al muy complejo Bresson. Pero dejémoslos del típico vicio de las fáciles similitudes y las influencias de primera mano. A tenor de lo visto en *Le pélican*, obra que acepta ser menor y que no busca salirse apenas de sus múltiples limitaciones, Blain puede llegar a tener su camino propio en el nada estimulante panorama del cine francés de los setenta. ■

FERNANDO LARA.

**«El amor del capitán Brando»**

Narrando un curioso triángulo sentimental en el que sus participantes tienen edades que imposibilitan una realización plena de su sentimiento amoroso —el estudiante de trece años, la profesora de veintitantos y el exiliado de casi sesenta—, Jaime de Armiñán recrea de nuevo una parábola (como ya es habitual en su obra), en la que se reduce a esquema parte de la situación derivada de una mentalidad rígida e intransigente que determina la vida social de nuestro país.

Como contrapunto a la necesidad de libertad de los tres personajes enamorados, se nos ofrece el coro de fondo de un pueblo (síntesis de los afanes inquisitoriales de todo un país), donde el tiempo parece no haber pasado, donde todo permanece estrecho, mediocre, enfermizo. «La gente no ha cambiado», dice el exiliado, que aun después de tantos años será tilado de «rojo» por algunos de los gerifaltes de ese pequeño pueblo donde Armiñán ha desarrollado la acción de su película.

Esa síntesis parabólica que ofrece *El amor del capitán Brando* impide plantearse la realidad social del pequeño pueblo con afán realista; es decir, no se ha tratado nunca de hacer una película rural, y ni siquiera es necesario que los personajes tengan en esa línea una verosimilitud naturalista. Por encima de retratar una realidad directa, lo