

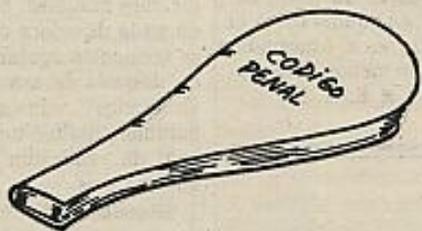
los realizadores de TVE se hallan muy entrenados, dadas las graves limitaciones censoriales con que trabajan y la continua adaptación de textos literarios no contemporáneos que se ven obligados a hacer, pero que en cine precisa quizá de una mayor profundización previa en esos personajes para que resulte convincente. Por otra parte, la falta de desarrollo dramático del mundo que interpreta Frédéric de Pasquale coarta las posibilidades del "triángulo" tan particular que describe la película. Si la cortedad de dicho personaje se hace evidente en gran parte por la propia excelente interpretación del actor francés, lo contrario sucede en el caso de Emilio Gutiérrez Caba, cuyas insuficiencias como actor limitan los márgenes de su papel. En otros colaboradores de su puesta en escena —como el músico Román Alís o, en muchas ocasiones, el director de fotografía, Hans Burmann— ha encontrado Pilar Miró débiles aliados para su "tarjeta de presentación". Que también habría resultado más convincente de no utilizar el "flash-back" como método narrativo, a no ser que dicho "salto atrás" hubiera nacido precisamente desde la secuencia final, enseñándonos la "cara oculta" de esta "elegantísima" fiesta de petición de mano.

Existe, no obstante, un segundo nivel en "La petición" que —a menudo excesivamente oculto por el anterior, sobre todo en la segunda parte del film, monopolizada por su intriga argumental— hay que tener en cuenta asimismo por lo que incide en una posible temática personal de su autora: me refiero a una determinada contemplación de las relaciones eróticas como reflejo de unas más amplias relaciones de clase (y el "flash-back" inicial lo entiendo como un claro "homenaje de gratitud" a "El mensajero", de Losey, y su temática de la dominación), y a un entendimiento inteligente del nexo entre una moral oficial represiva y aquella otra que realmente se practica (de donde surge el carácter bipolar de Teresa, muy bien comprendido por Ana Belén, que sabe desenvolverse con ambas reglas del juego). Por ahí llegaríamos a comprender que "La petición" no es una película tan perdida en el espacio y en el tiempo como pueda parecer a primera vis-

ta, sino que Pilar Miró —indirectamente— también se está refiriendo a nuestra realidad. ■ FERNANDO LARA.

Un esperpento familiar

Si "El desencanto" es la presentación directa y testimonial de una realidad cuyos protagonistas se autoconfiesan públicamente, "Los viajes escolares" nace de una reflexión distorsionadora y ficticia sobre esa misma realidad llevada a cabo por un autor cinematográfico. Lo que en el primer caso se ofrece al espectador para su síntesis personal, en el segundo viene ya manipulado desde su propio origen; lo que allí son conflictos narrados ante la cámara, aquí se nos dan fuertemente condicio-



nados por unas previas tomas de partido; lo que en aquella significa la brutal fuerza de las cosas que sabemos reales, en ésta se transforma en aproximación cultural determinada situación. De tal manera se configuran estas diferencias entre "El desencanto" y "Los viajes escolares" que si no supiéramos la trayectoria de Jaime Chávarri, si desconociéramos que la película citada en segundo lugar es —sin embargo— anterior en dos años a la primera, llegaríamos a la conclusión de que "Los viajes..." no era sino la recreación particular que Chávarri hacía de la realidad desvelada por los Panero. De nuevo una familia cerrada sobre sí misma de nuevo un pequeño universo que se erige en representación de otros muchos y de amplitud colectiva, de nuevo un sistema de relaciones tan complejo como destructivo... Nada más que —en "Los viajes escolares"— pasado todo ello por un humor corrosivo, por una acentuada reducción al absurdo y la subnormalidad, que llevan al realizador a ese primer plano creativo que en "El desencanto" usurpaban aparentemente los

Panero. Chávarri quería así reivindicar su "puesto", su "autoría", siendo así el nexo entre ambos films una especie de transposición de poderes.

La hipótesis —insistimos— es atractiva, pero falsa: "Los viajes escolares" está fechada en 1974 (cuando se presentó, y fue premiada, en la Semana de Valladolid dentro de una tormentosa polémica que TRIUNFO refleja en su número 606), mientras que "El desencanto" quedó finalizada en este mismo año 1976; la inversión en el orden de estreno sólo se debe a las penosas peculiaridades de nuestra distribución-exhibición cinematográfica, culpable —como tantas otras veces— de haber retenido durante meses a una de las obras menos convencionales de los directores jóvenes españoles. Hay que contemplar, pues, "Los

cuando la parcela de realidad elegida se muestra tan rica en connotaciones esperpénticas como la familia tradicional española, núcleo sintetizador de múltiples "peculiaridades" de nuestra educación, nuestra cultura y nuestra moral. Chávarri —ante ella— acentúa los agudos, estalla las situaciones límite, distorsiona las contradicciones. Pero no mucho más, y si buceamos tras las apariencias chocantes de "Los viajes escolares", nos encontraremos con elementos muy cercanos, muy "familiares" —valga el calificativo mejor que nunca—, de nuestra vida cotidiana.

Participa, entonces, el film de una "estética de la subnormalidad" que (quizá hoy un poco en baja) fuera desarrollándose con estas características precisas a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. La objeción más seria aplicable a "Los viajes escolares" parte de la tensión negativa que se establece en ella entre esta línea y un simbolismo más o menos críptico que va tomando carta de naturaleza a medida que avanza la proyección. Surge ahí un desequilibrio que debilita el resultado global de la obra, debido también a la ausencia de una dialéctica convincente entre "normalidad" y "anormalidad" dentro de la película, desde el punto y momento que los personajes que representarían a la primera (el profesor, la enfermera) carecen de la entidad y el desarrollo suficientes como para oponerse a su contraria. Ello no impide que "Los viajes escolares" debiera encontrar un trato mucho mejor del que aún hoy sigue recibiendo. ■ F. L.

TEATRO

"La casa de Bernarda Alba", en el Festival de Danza

Es obvio que ver en el ballet la base de una creación visual que

justifique el hecho de ir al teatro en lugar de quedarse en casa leyendo el texto —y esa sería, sustancialmente, la alternativa planteada por Ortega— resulta una posición incompleta. Porque siendo positiva en lo que contiene de acusación contra la rutina de tantas puestas en escena, contra la general liquidación de la poética escénica a manos del orden literario, olvida que la armonía de ambos lenguajes —el escénico y el literario— no se ha de dar necesariamente a través de una propuesta plástica por cuanto el actor, en tanto que elemento vivo y cocreador del hecho dramático, no se nos da con la lectura del texto ni sus claves pertenecen tampoco al mundo del ballet.

Cabría también preguntarse hasta dónde la realidad económica no habrá desempeñado un papel fundamental en esta marginación de la danza —salvo en determinados lugares— del cuadro teatral contemporáneo.

Estas y otras consideraciones del mismo tipo surgen de la contemplación de "La casa de Bernarda Alba", presentada por el Ballet Nacional de Cuba, con música de Fernández Barroso y coreografía de Iván Tenorio. La música, generalmente concreta, cuenta con el murmullo de los rezos y procura centrarse mucho más en la interpretación crítica del conflicto que en cualquier descripción naturalista del ambiente. Las imágenes pretenden, asimismo, subrayar este sentido. Y la coreografía jamás se despega de la significación ideológica de la Historia...

Ciertamente, el espectáculo está, por su lenguaje, lejos de "La casa de Bernarda Alba" que Angel Facio ha montado en otro teatro madrileño. Pero bastante menos de lo que pudieran pensar los tradicionalistas. En ambos casos se quiere transmitir una misma visión del drama de García Lorca, y en ambos casos se violenta lo que se considera lenguaje específico de cada campo, en busca de un teatro de imágenes significativas, de las que formen parte cuartos elementos vivos y coherentes las enriquezcan.

La relación entre palabra e imagen, entre luz y ritmo —que nada tiene que ver con el cine, pese a que este último haya hecho de la imagen un valor sustancial—, está en los mismos orígenes del teatro occidental, que asociaba el texto con los cantos y danzas de los coros, en un marco de extraordinaria fuerza visual. Luego, con el tiempo, es-

ta relación conoció diversa fortuna. Hasta que la cultura y la economía pequeño-burguesa parecieron romperla definitivamente...

El hecho es, sin embargo, una mutilación estética. Y es seguro que esa aproximación —sin renunciar a lo que cada lenguaje ha conseguido al profundizar sobre sí mismo— será una de las soterradas constantes del teatro del futuro. ■ JOSE MONLEON.

denunciar la ideología autoritaria que subyace bajo la relación entre el maestro y sus alumnos. Athayde, lejos de recoger el comportamiento y las palabras de una maestra más o menos singular —doña Margarita—, lo que habría intentado era justamente descubrir lo que piensan y jamás dicen el común de los maestros. La doña Margarita de su obra es como un personaje a

dio", de O'Neill, sólo que aquí se omite el texto convencional para darnos únicamente el interior—es, como se ve, dramáticamente interesante. El poder es puesto en cuestión, simplemente, descubriendo lo que piensa y siente quien lo ejerce. El marco referencial de una escuela y cuanto ella comporta serían suficiente para que nosotros comprendiéramos que "ninguna maestra" habla así, que en las escuelas —y también doña Margarita— se habla de otra manera, aun cuando en esta ocasión, gracias al dramaturgo, oigamos lo que piensa la maestra en lugar de lo que presumiblemente está diciendo. Por eso, justamente, es un texto que habla del poder y no de un caso singular. Por eso, en consecuencia, es una obra que se ha hecho en tantos países...

En España quizá la concepción no ha sido exactamente esa. Aquí se ha tendido a presentar la pieza como el "caso de una maestra llamada doña Margarita", cuyas palabras recibe el público sin advertir su carácter subtextual. Lo que se nos da en esta ocasión es un texto; un texto, a veces ingenuo, a veces patético, pero que funciona como definidor explícito del personaje, sin esa carga de revelación prohibida, de verdad sorprendida —recuerdo que, por ejemplo, en algún montaje vestían a doña Margarita de militar— por el alumno, e implacablemente puesta en las cuartillas, que, a mi modo de ver, caracteriza a la pieza.

En la comedia, pese a que algunos datos nos conduzcan por ese derrotero —por ejemplo, el contenido del maletín de la maestra: dos bolsas de caramelos y una pistola, obviamente simbólico y surreal—, domina la representación naturalista, sin que aparezca casi nunca esa dimensión onírica, esa iluminación —es el alumno quien descubre que la maestra es así y no como finge ser en sus clases—cruel que impone el alumno.

Julia Gutiérrez Caba es una excelente actriz a la que el público aplaudió mucho la noche del estreno. Pero quizá siempre más por lo que divirtió o enterneció que por la crueldad de su personaje. En todo caso, es un trabajo importante, que vale la pena ver. Junto a ella, Marcelo Rubal fue un disciplinado, silencioso y eficaz colaborador. ■ J. M.



"Doña Margarita y la Biología"

Es seguro que esta "Doña Margarita y la Biología", que anda por los escenarios de medio mundo, tiene, como dice el director del montaje español, Manuel Collado Alvarez, la posibilidad de ser distinta según lo que se busque y lo que se encuentre a la hora de afrontar el comportamiento de la protagonista. Desde luego, yo he tenido la oportunidad de ver la obra en otros países, y el planteamiento era distinto al que se ha hecho en Madrid.

Parece ser que el texto se lo dedicó el jovencísimo escritor brasileño Roberto Athayde a una maestra real, sin pensar en que pudiera montarse jamás sobre un escenario. La razón de la obra sería, pues, algo así como

quien el suero de la verdad hubiera dejado sin defensas. Un personaje que se vuelve impudicamente transparente a la mirada del alumno, revelando su resentimiento, su fracaso vital y su odio. Cada uno de sus parlamentos corresponde al desarrollo interior de un tema, al desarrollo silenciado, que Athayde descubre escondido debajo de las explicaciones rutinarias. Cabría incluso decir que la obra trabaja sólo con el "subtexto" de la situación, dándonos pistas suficientes para que los espectadores —que somos identificados desde la escena como los alumnos de la clase— imaginemos el texto profesoral que "realmente" está diciendo la profesora para quienes no tengan otro interés que aprender la lección.

La idea —y la técnica podría hacernos pensar, por un momento, en el "Extraño interlu-