

CANCION

Presencia de Pablo Neruda

Todos los miércoles del mes de octubre se celebra, en el teatro Marquina, un homenaje al desaparecido poeta chileno Pablo Neruda: el dúo chileno Amerindio y Miyaray, en colaboración con el conjunto folklórico argentino Los del Huayra, ponen en escena una cantata sobre textos del poeta. A través de sus ricas metáforas, del ritmo preciso y puro de su poesía, se ofrece un amplio panorama de la historia de América, de su devenir trágico, desde los tiempos precolombinos hasta el conflictivo momento actual; una historia que habla de colonización, de sangre, de matanzas, pero también de luchas por la libertad y la justicia, y que concluye con un optimista canto de esperanza.

La música sigue con fidelidad el desarrollo de esta historia: instrumentos folklóricos como la quena, el quenacho y el charango, percusiones típicamente americanas como el cultrún, forman un entramado rítmico y melódico que evoluciona desde los estadios más primitivos de la música hasta, en la parte final de la cantata, el "folk" —incluso con referencias rítmicas al "folk-rock"—, pasando por todos los tipos de folklore de Sudamérica. No tratan de hacer una música circunscrita a una nacionalidad o a un grupo étnico preciso, sino de dar una voz musical a todo el continente, que cuadre con esa otra voz universal que fue la de Neruda.

La puesta en escena es de una enorme sobriedad: sobre un fondo negro, los intérpretes, de pie y vestidos también de negro —sólo un tono de color, el adorno floral del vestido de Miyaray—, tocan, cantan y recitan, sin efectuar más movimientos de los que son necesarios para tocar sus instrumentos; sólo los cambios de intensidad lumínica subrayan el dramatismo hondo de los textos, o marcan las pausas entre las distintas partes del recital. Se trata de un espectáculo

construido con sencillez, con simplicidad, por completo al servicio de la palabra de Neruda.

El equipo que forman Amerindio, Miyaray y los miembros del conjunto Los del Huayra, realiza una labor meritoria: autofinanciados, con muy poca experiencia en el mundo profesional y en el montaje de este tipo de espectáculos —sus anteriores actuaciones en nuestro país no salen del circuito de las "peñas" y de los recitales en barriadas— se están esforzando lo indecible en hacer llegar a la mayor cantidad de público posible —al público que, en teoría, debería acudir a teatros— la voz de los pueblos latinoamericanos. Es triste que su esfuerzo no sea debidamente recompensado: el pasado miércoles, en la sesión de tarde, la asistencia no sobrepasaría el centenar de personas. Quizá se deba esto a la falta de publicidad, ya que los precios son "populares", y no pasan de 200 pesetas la localidad más cara. Un poeta como Neruda y un equipo como el reunido en torno a Amerindio merecen, por lo menos, una mayor audiencia. ■ E. H. I.

CINE

El debut cinematográfico de Pilar Miró

Largo tiempo ha tenido que esperar Pilar Miró para poder dirigir su primera película en cine. No por ello le falta experiencia detrás de una cámara, adquirida en aquellos episodios de series filmadas en los que trabajó para TVE, dentro de la cual su amplia labor como realizadora con telecámaras le ha proporcionado también suficiente notoriedad. Sin embargo, el paso de televisión a cine no se da entre nosotros con esa fluidez habitual en otros países, e incluso alguien tan conocido en el medio como Pilar Miró debe armarse de toda la paciencia del mundo para franquear la barrera. Ella podría escribir un libro con todas las incidencias que hay detrás

de su debut cinematográfico, cercanas la mayor parte de las veces a las vividas por los demás directores jóvenes españoles. La prolijidad de escritura del guión, la búsqueda del productor, las discusiones y dificultades en torno a los intérpretes, el ceñirse a unos medios económicos nunca suficientes, constituyen algunos de los pasos dados por Pilar Miró antes de que —también como siempre— surgiera la "guinda" que coronase tan espinoso cóctel: la Comisión de Censura (Junta de Apreciación de Películas, según el enmascaramiento del lenguaje tan querido por el franquismo), empeñada en que se cortara muy gravemente una secuencia sin la que el film ni siquiera habría nacido. Semanas de incertidumbre, de disparatada "negociación", en las que ante todo se pone en juego —otra pervivencia franquista— el "principio de autoridad". Mutilaciones mínimas, por fin, cuando ya la directora de la película se encuentra agotada y asqueada después de esa "carrera de obstáculos" con que Manuel Summers definió una vez el trabajo de realizador de cine en nuestro país.

Situada ya en el panorama donde ha nacido, "La petición" —título de esa primera película de Pilar Miró, para la que ella y Leo Anchóriz basaron muy libremente su guión en un breve relato de Emile Zola, "Por una noche de amor"— posee un primer nivel cuya lógica parece aplastante después de cuanto queda dicho: el de "tarjeta de presen-

tación" de su realizadora ante una profesión que, como la de los productores españoles, no se caracteriza precisamente por su afán de riesgo o por su confianza en los nuevos directores. Con un lenguaje clásico y preciso, Pilar Miró demuestra aquí que sabe hacer cine, y lo sabe hacer muy bien, que conoce cómo resolver una secuencia, cómo dirigir a unos actores o cómo utilizar un escenario. Irreprochablemente rodada y montada, "La petición" muestra que existe tras de ella un trabajo previo muy fuerte, que todo se ha medido y pensado mucho antes de ponerlo en práctica. Ninguna duda a este respecto sobre la capacidad profesional de Pilar Miró, con lo que está cumplido el objetivo principal que pienso ella ha buscado.

Lo menos convincente de "La petición" proviene, pues, no de su estricta realización cinematográfica, sino de otra serie de factores que no funcionan o funcionan mal dentro de la película. Particularmente, el alargamiento de una anécdota central que se revela como insuficiente como para mantener por sí sola toda la trayectoria del film, sin que reciba la apoyatura de otras acciones secundarias significativas. Mediante el empleo de las miradas de los personajes y el uso de los silencios (véanse las secuencias con el criado y la cena familiar, respectivamente), Pilar Miró intenta crear un subtexto que insinúe otras direcciones complementarias a lo que está narrando. Es algo en lo que



"La petición", de Pilar Miró (1976).

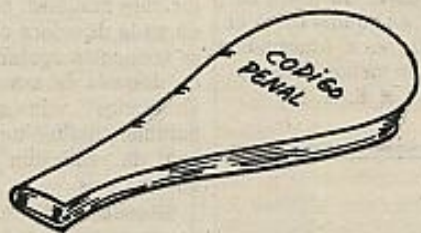
los realizadores de TVE se hallan muy entrenados, dadas las graves limitaciones censoriales con que trabajan y la continua adaptación de textos literarios no contemporáneos que se ven obligados a hacer, pero que en cine precisa quizá de una mayor profundización previa en esos personajes para que resulte 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