

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.

CINE

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

que se nos propone es la posibilidad de enfrentarnos a la permanencia de unas posturas eternas entre nosotros; posturas que tomarán en cada decorado una actitud levemente diferente, pero idéntica en esencia. No importa, por lo tanto, que los personajes sean antes «de ciudad» que «de pueblo», como no importa que, por ejemplo, la manifestación que los niños organizan para defender su derecho a elegir profesora, pueda resultar inverosímil. Armiñán nos habla de los me-

canismos —mil veces repetidos entre nosotros— que impiden la realización de unas necesidades íntimas y el desarrollo del ejercicio de la libertad. Como ya hiciera en «Mi querida señorita», en **El amor del capitán Brando** nos lo ofrece a través del escudriñamiento de unos sentimientos amorosos y la reglamentación social que conducirá a la frustración.

Porque frustrados quedan finalmente los tres personajes principales. El niño continuará viviendo su pequeño

mundo de fantasía, inventándose las películas que nunca existieron e imaginándose el maravilloso protagonista que muere heroicamente, como contrapunto a la manipulación que sufre por parte de su madre, que no hace sino ocultar en su intransigencia y en su moralismo a ultranza las miserias de una vida sexual no realizada.

El viejo exiliado, que no espera ya más que la muerte, continuará refugiándose en los recuerdos de su infancia —cerrando las puertas que ya deben estar abiertas

«para que pasen los coches»—, y la profesora desaparecerá en la noche, enfrentándose, sin duda, a situaciones similares, donde su conducta libre y lógica será calificada de subversiva o perversa.

La amargura de **El amor del capitán Brando** es expresada por Armiñán a través de la ternura. Cada reacción en la vida del niño será quizá una mitificación, pero también, y sobre todo, una muestra íntima de lo que posiblemente la propia adolescencia de Armiñán le

recuerda aún de fresco y generoso. De esa generosidad que el medio ambiente obliga a cañufiar y a encauzar por los trillados caminos de la mediocridad. Ya no existirá Negresco ni el café Suizo, ni se beberá vino en porrón y no quedarán más que fotos de tiempos que oficialmente todos han olvidado, pero permanecerá «la gente» en sus dogmatismos, en su necesidad de determinar la vida de los demás para sentirse a sí mismos más realizados, más fuertes.

Evidentemente es a fuerza existe. Porque podrá anular la vida de tres personajes de un parábólico pueblo.

No estamos ante una obra maestra, ni falta que nos hace. No estamos tampoco ante un análisis riguroso y científico de la realidad de nuestro país. Simplemente (y no es poco) nos encontramos ante una obra de una sinceridad elogiada, en la que se nos cuenta cómo somos y algunas de las razones de lo que nos ocurre, que de la mano hábil y sensible de Jaime de Armiñán, se transforma en un documento que hoy es capaz de enternecer y hacer meditar, y que posiblemente más tarde (si «la gente» cambiara, dándose, por supuesto, los medios para ello), nos servirá para conocer algo de lo que ha sido nuestro presente. En el supuesto de que **El amor del capitán Brando** no fuera más que esto, nos encontraríamos ante una de las películas más interesantes de nuestro panorama cinematográfico. De ahí que sea, sin duda, recomendable. ■ **DIEGO GALAN.**

VITTORIO DE SICA: LA MUERTE DE UN SENTIMENTAL

«Espero rápidamente recomenzar con una fórmula, una forma de cinematografía, que no tenga necesidad del capital americano, que se pueda hacer con poco dinero, y entonces quedará libre de concesiones», declaraba Vittorio de Sica en 1970, cuando ya tenía realizadas veinticinco películas y se acercaba a la frontera de los setenta años (había nacido en julio de 1901, en Sora, entre Roma y Nápoles). No le ha dado tiempo a ensayar tales «nuevas fórmulas», y la muerte le ha sorprendido entregado quizá más que nunca —«El viaje»— a ese capital americano y a ese cine de estrellas que tanto condicionaron su carrera, sirviendo en numerosas ocasiones a los intereses de Carlo Ponti, en definitiva nada más que un intermediario italiano de la hoy también difunta Metro-Goldwyn-Mayer. Sus intentos de volver a un cine de otras características —por un lado, «El jardín de los Finzi Contini»; por otro, «¿Y cuándo llegará Andrés?»— también acabaron en el fracaso.

Hace tan sólo dos semanas, habíamos en esta misma sección de la trayectoria de De Sica, cuya evolución era posible seguir a través del ciclo que le dedicaba la Filmoteca Española. Una evolución en sentido negativo, después de haber alcanzado unas cotas importantes con la tetralogía neorrealista: «El limpiabotas» (1946), «Ladrón de bicicletas» (1948), «Milagro en Milán» (1950-51) y «Umberto D» (1951). «El neorrealismo se detuvo en Umberto D». Después la ha seguido un período de concesiones al capital americano. Cuando un film cuesta tres mil millones es necesario recuperar estos tres mil millones cuanto antes. Entonces es necesario contraer ciertos compromisos», diría también De Sica a José Ángel Cortés («Entrevistas con directores de cine italianos»). De nuevo, la lamentación ante la falta de libertad que unos condicionamientos económicos le procuraban. Condicionamientos ante los que, para ser veraces, tampoco el cineasta italiano hizo muchos esfuerzos para desprenderse, para evitar los compromisos que conllevaban.

Pero creo que hay que ir más lejos a la hora de valorar el trabajo global

de De Sica, sin abandonarse a la mitología funeraria según la cual lo que un día antes de la muerte era condenable, veinticuatro horas después aparece como justificado y comprensible. Yo no sé si De Sica «traicionó el neorrealismo», como se ha escrito, pero lo que es verdad es que si su carrera como director se hubiese parado en 1951 —pese a los aciertos parciales de films inmediatamente posteriores, como «Estación Termini» y «El techo»—, nada decisivo se habría perdido. Pienso, entonces, que el caso de De Sica (al que en esta época, sobre todo, no se puede desligar de su guionista, Cesare Zavattini) es el de un hombre claramente influenciado por unas circunstancias históricas y culturales, a las que se muestra sensible, abierto, pero que una vez que se han modificado le dejan sin apenas margen de actuación. Yo ofrecería el ejemplo de De Sica, por tanto, a los acérrimos detractores del enfoque sociológico de la crítica cultural para ver si —más allá de los condicionamientos de producción— me sabían explicar convincentemente su trayectoria. El cine italiano, afortunadamente más abierto que ninguno al contexto en que se realiza, da con frecuencia casos como éste, de agotamiento de un autor cuando el momento histórico al que se sentía permeable ha desaparecido o cambiado de manera esencial. Un Zurlini (en el tránsito de una sociedad del subdesarrollo a otra de tipo neocapi-

talista, consumista), un Antonioni (íntimamente ligado a la problemática existencial de los años sesenta), no harían sino ejemplificar, «mutatis mutandi», esta consideración, a la que De Sica contribuye de forma esencial con su ligazón a la Italia abatida, depauperada y maltrecha de la posguerra. Ligazón que originaria, sobre todo, esa importantísima obra que es «Umberto D» —que los lectores habrán podido ver en televisión dos días antes de que aparezca este comentario—, mucho más significativa que la que estimo supervalorada «Ladrón de bicicletas», como se recordará, designada en Bruselas en 1958 nada menos que como «la mejor película de la historia del cine».

Pero aun dentro de sus aciertos neorrealistas, De Sica ya manifestaba el germen que habría de infectar su obra posterior: un sentimentalismo de primera mano, incapaz de servir como instrumento adecuado para analizar cualquier problemática. Sentimentalismo que chocaría con Sastre («Los secuestrados de Altona»), con Bassani («El jardín de los Finzi Contini»), o haría caer empresas propias («Amantes», «Dos mujeres»), pero que también le daría al cineasta su máximo crédito entre el público y los productores («Los girasoles», «El viaje», incluso «Matrimonio a la italiana»). Un crédito que se completaba con la popularidad del De Sica actor, con su figura de pícaro o maduro conquistador, o sus papeles posteriores de hombre respetable. Respetabilidad, eso sí, que nunca excluía las lágrimas... ■ **F. L.**



MUSICA

Atrium Musicae: un grupo «underground»

Tal vez a alguien le resulte chocante que se califique de «underground» a un grupo que se autodefine como «Orquesta de cámara dedicada a la investigación e interpretación de música de la Edad Media y el período renacentista». Como a lo mejor otros se sorprenden al saber que «Schiarazula Marazula» no es el título del último disco de Pink Floyd o la última genialidad de Frank Zappa,