

ladrones, colores y confusión

EN más de una ocasión he hablado de la anarquía con que distribución y exhibición ofrecen al público español las películas —nacionales y extranjeras— que presentan. Es cierto que, en muchos casos, son causas de fuerza mayor las que imponen la llegada con demorado retraso de un film o el que otro se quede al otro lado de nuestras fronteras. Pero no lo es menos que, en un gran porcentaje, ciertos industriales de nuestro cine comercian con sus productores como si se tratara de algo que puede situarse a la misma escala que un saco de patatas. Esto no se refiere sólo al que pudiera llamarse "cine de calidad". El cine puramente "comercial" se "beneficia" del mismo estado de cosas. Y los raros films de autores realmente importantes que logran saltar a las pantallas llegan en un desorden cronológico que impide el acercamiento a la obra global a quien no se dedique de un modo casi profesional a seguir sus pasos.

Todo esto, con ser grave, por lo que supone de desprecio tanto al público como al producto con el que se comercia —por no hablar de arte— no es nada en comparación a esa otra manifestación de desprecio que se traduce en la alteración arbitraria y caprichosa de las copias que se ofrecen al público. En este sentido, algunos casos han hecho época. En su momento dieron lugar a amplios comentarios y polémicas en la prensa, particularmente en la que se llama especializada. Pero nunca se ha puesto remedio a los desmanes. Una reciente disposición de la Dirección General de Cine prevé sanciones para quien actúe en este sentido, sanciones que se han hecho efectivas en algún caso. Pero los atropellos siguen teniendo lugar.

El más reciente se ha producido con ocasión de la reposición de "El ladrón de Bagdad". En su momento —1939— la película supuso un importante paso adelante en el dominio del cine en color. El carácter espectacular de la base literaria se prestaba a experimentos que permitían ir mucho más lejos que los que era posible realizar en una trama más cotidiana. La fantasía de los decorados y vestuarios se complementaba con la de los seres no humanos, o humanos a medias, que aparecían en el transcurso de la narración: la danzarina mecánica, azul; los guardianes de la diosa, verdes... Las insuficiencias del color son de carácter puramente técnico, lo que no impide que, como tratamiento cromático, la película vaya mucho más allá —cómo años después sucedería con los fragmentos en color de "Yvan el Terrible", de Einstein— de lo que es habitual en el empleo cinematográfico del color y, desde luego, no tenga nada que ver con los coloridos de caja de pasas de las "fantasías orientales" que, a raíz del éxito de "El ladrón..." se produjeron en serie en los estudios de Hollywood, con el mismo Sabú en el reparto y la entonces popularísima María Montez, encargada de proporcionar un erotismo que no dejaba de ser tremendamente puritano.

Pues bien. En su reposición, "El ladrón de Bagdad" se proyecta en blanco y negro. Es posible que puedan alegarse razones materiales para ello: que las copias son más baratas, que el negativo original estaba en mal estado y no permitía copias en color... En cualquier caso, las razones no serían válidas. Si se trata de la bursura de las copias, el dinero ahorrado en ellas se traduciría en una falta de afluencia y, por consiguiente, será más bien lo contrario a un ahorro. La gente recuerda que el film original era en color y no se resigna a verlo privado de él. Si es que no pudieron tirarse copias aceptables del negativo existente, mejor era dejar la película en sus latas... Porque el margen de lo que artísticamente pierde la película, incluso en el terreno puramente técnico, trucos y decorados "cantan" en la versión proyectada. Los abundantes efectos especiales, realizados con gran maestría, como era costumbre en la década en que la película se realizó, estaban apoyados en el color. Al faltar éste, son muchos los momentos en que se acusan insuficiencias que, desde luego, no existían en la copia original que tuvo ocasión de volver a ver hace pocos años. La fotografía resulta inadmisible, ya que toda ella estaba planteada en función del color: los efectos noche no se aprecian, los paisajes resultan manchones oscuros e informes, los telones planos acusan su calidad de tales... Todo ello contribuye a que una película que puede considerarse modélica en su género, tenida cuenta de la época de su realización, resulte privada de uno de sus alicientes y de su razón de ser, una especie de "caluloides rancio" que, desde luego, no es.

Para terminar, hay que volver a algo importante. Si los organismos competentes se oponen a que los comerciantes del cine adulteren los productos, deben ir hasta el final. Y la alteración que supone la privación del color —como, en el caso contrario, su adición donde originalmente no existía: "El ingenio salvaje"— es un caso digno de considerarse incluido en este apartado. Lo contrario no es sino favorecer la confusión. Confusión a la que no tiene reparos en colaborar el crítico de un conocido diario matinal madrileño que, en su nota sobre la película —proyectada, repito, en blanco y negro— se permite hacer consideraciones sobre las diferencias que "ha observado" entre el color de esta película y el de la más reciente, mientras el titular de la crítica cinematográfica de un diario de la tarde se extiende en consideraciones sobre el cromatismo.

CESAR SANTOS FONTENLA

sí, al teatro circular

EN un programa semanal de Radio Madrid se ha planteado la pregunta: ¿Por qué no se hace teatro circular en España? Autores, directores, actores, críticos, han comenzado a comparecer ante el micrófono y a dar sus puntos de vista.

El tema tiene —como es frecuente en las cosas del teatro español— una doble vertiente. De un lado están los problemas artísticos que, en sí mismo, encierra la experiencia. Del otro, su valor y significación dentro de nuestro poco satisfactorio complejo teatral. Si ceñidas las cuestiones al primer aspecto, habría que repetir las argumentaciones que oportunamente se formularon en otros países al iniciar la experiencia circular, al examinar el fenómeno en la segunda dimensión se carga automáticamente de rica capacidad renovadora. Dicho de otra manera: si lo nuevo, por el simple hecho de serlo, y hasta que no arraigue y se desarrolle, entra en otros lugares en el terreno de lo «experimental», en nuestro teatro lo nuevo encierra siempre una positiva capacidad revolucionaria. Hasta el punto de que si nuestras novedades no se abren camino, como ha sido el caso del repertorio rotativo en el María Guerrero, o los teatros de cámara, o las sesiones semanales minoritarias, o la función diaria, etc., se debe a la incapacidad de la estructura para acoger e impulsar cualquier importante transformación progresiva.

De ahí que el teatro circular sea, en principio, un buen tema —más allá, incluso, de su verdadero alcance— para intentar pinchar nuevamente al inerte cuerpo teatral español. Como son también pinchazos, en orden a la totalidad española, esos dos o tres espectáculos al año que, casi siempre en Madrid y aunando la subvención al talento de los directores, rompen nuestra inmensa monotonía escénica.

Un teatro circular afectaría en España a los dos campos o planos de la representación dramática: al escenario y al público.

En lo que se refiere al primero, no bastarían pequeños esfuerzos de «adaptación». La interpretación y la escenografía sufrirían, probablemente, una fuerte sacudida. El actor envarado, protegido (?) por la lejanía del público, sobre actuante y ceñido a los problemas de dición, se sentiría de pronto terriblemente desmascarado. Si, aun vistos desde la butaca de un teatro a la italiana, la mayor parte de nuestros intérpretes —hay excepciones, claro— resultan estribantes y distraídos, hay que imaginar lo que ocurriría cuando el público se encontrase cerca y envolviéndoles. Una tradición, una artesanía, determinada en gran parte por el concepto *Hierario* —hermosas palabras que habla que decir claramente y en alta voz, para que asombren al espectador situado en la última butaca, de la última fila, del último piso— se derrumbaría estrepitosamente. El material dramático habría, pues, de manejarse con mucha mayor atención, con mucha mayor profundidad y preocupación por su autenticidad.

También los escenógrafos sufrirían un duro golpe. Este decorativismo naturalista, generalmente abandonado en los teatros a la italiana de otros países, y aquí aún sostenido en la mayor parte de las representaciones, sería ya definitivamente inaplicable a un teatro circular. La luz cobraría su valor. Y se trabajaría al servicio de una «etralización» profundizadora y no puramente frontal. El escenario dejaría de ser una «tribuna literaria» para convertirse en una verdad cercana, levantada sin la oscura sacralización del marco distante. El actor bajaría del altar para ponerse a nuestro nivel y aún más al fondo, en un círculo al que el escenógrafo tendría que dar el calor de algo que es percibido y asimilado de modo inmediato. Presumiblemente, también el autor retórico se sentiría traicionado por el nuevo dispositivo y se cuidaría más de la verdad que de las frases.

¿Y en el plano del público? Existen ya experiencias concretas de espectáculos circulares. Me refiero al circo, donde también se da una categoría de precios en las butacas y, sin embargo, se produce una extraña armonía o unificación de los espectadores. En definitiva, sucede que si el público está encima del artista, también está próximo entre sí. Toda la discriminación —la ostentosa separación— de públicos que existe en la sala italiana se borra o diluye en la distribución circular.

He aquí otro punto importante en nuestro teatro.

Claro que bien puede pensarse que se trata de males que no es preciso remediar en el teatro circular. Que una gran parte de ellos cabría afrontarlos en las representaciones cotidianas. Y aun añadir que es absurdo pensar que la proyectada experiencia va a remover la estructura teatral española. Más lógico parece —como ha ocurrido con otros intentos renovadores— prever que tal experiencia, de llevarse a cabo, se «acomodaría» a esa estructura —perdiendo así su razón de ser— o será prontamente barrida.

Lo que no es obstáculo para alentar al grupo —y especialmente a Julia María Butrón— que desde Radio Madrid nos propone ahora la posibilidad de un teatro circular. La mejor historia del teatro español contemporáneo se está escribiendo más con las derrotas que con las victorias. Ojalá la nueva experiencia pudiese inscribirse en la lista de estas últimas.

Desde mi columna respondo. ¿Teatro circular? Sí.

JOSE MONLEON