

"faraón": una lección de historia

ANUNCIADA como una superproducción más, «Faraón» es justamente todo lo contrario de una gruesa producción americana sobre el antiguo Egipto. Como es sabido, este tipo de «kolossal» prolifera desde hace años como un arma competitiva contra la televisión: se pretende, inicialmente, lograr todo aquello que le está vedado a la pequeña pantalla: gran pantalla, sonido estereofónico, elevado presupuesto, espectacularidad, estrellas consagradas. Hollywood ha gastado muchos millones de dólares en expurgar, desde la Biblia a los acontecimientos históricos más relevantes, el anecdotario humano capaz de convertirse en superproducción en technicolor.

De este tedioso y pueril carnaval de la historia hay que extraer el «Spartaco» de Kubrick, film en el que se intentaba un análisis crítico de tipo historicista, al tiempo que se explicaba con bastante coherencia un proceso revolucionario. «Faraón» se inscribe en esa línea de compromiso, sin renunciar a un empaque de espectacularidad que, de haber sido realizada la película por una productora americana, hubiera costado demasiados millones de dólares: se calcula que unos quince... Quizá la amplitud del proyecto decidiera a sus impulsores —la productora polaca «Kadr»— a buscar la cooperación económica del capital americano. Efectivamente, existió la posibilidad de montar una coproducción entre Polonia y U.S.A., pero no llegaron a entenderse ambas partes, lo cual retrasó considerablemente la puesta a punto del proyecto. Se volvió a considerar el asunto bajo nuevas bases, llegándose a la conclusión de que la película sería de producción estrictamente polaca.

La preparación fue costosa. El guionista y director, Jerzy Kawalerowicz, trabajó desde el primer momento en estrecha colaboración con dos asesores, expertos en egiptología, los profesores Kazimierz Michalowski y Shadi Abdelalim. El rodaje duró cerca de ocho meses: seis en el desierto de Kial-Kim, en Uzbekistán, y dos en Egipto, al pie de las pirámides, en las ruinas del templo de Amón, en Karnak, en el Valle de los Reyes, cerca de Luxor, lugares que actualmente se encuentran cubiertos por las aguas de la presa de Asuán. Dos mil soldados del ejército soviético actuaron como figurantes. Kawalerowicz dispuso de unos medios que, hasta el momento, no había disfrutado ningún realizador europeo.

Pero no hay ningún desfilizaro en esta verdadera superproducción. En vez de una reconstrucción exterior y superficial, Kawalerowicz se ha preocupado más de los conflictos psicológicos y sociales; tales conflictos son, desde nuestra actual perspectiva, históricos, pero el autor se ha aproximado a ellos de una forma muy inmediata y cotidiana, de modo que en ningún momento perdemos la noción de que estamos asistiendo a una crónica de unos hechos verosímiles. Esa puesta en escena, basada en la observación fiel de unos hechos y costumbres, comunica a la película su especial viveza. Los actores se mueven con un ritmo pausado, la escenografía responde certeramente a la verdad histórica, los vestidos han sido reproducidos con exactitud —hay que observar que la copia que se proyecta comercialmente tiene un matiz erótico que no existía en absoluto en la versión internacional, ya que en ésta la presencia de desnudos obedecía a una lógica histórica, mientras que en la versión española, al suprimirse éstos, quedan los trozos en los que los cuerpos aparecen ligeramente velados, cumpliéndose así la inexorable ley psicológica de que el semidesnudo es más incitante que el integral—.

La película sitúa su acción en un momento particularmente delicado del Imperio. Empobrecido por las campañas militares y las costosas construcciones, Egipto se encuentra asediado por la preponderancia creciente del pueblo asirio. Son los últimos años de la XX dinastía. El faraón Ramsés XII, viejo y enfermo, se encuentra controlado por la política de los sacerdotes —sabios astrónomos y ambiciosos diplomáticos—, que mantienen una secreta lucha contra las ideas nuevas y enérgicas del joven heredero. Esa lucha secreta será encarnizada y al descubrirlo a la muerte del viejo faraón, cuando su descendiente ocupa el trono con el nombre de Ramsés XIII. Mientras el pueblo padece hambre, los sacerdotes guardan en el Laberinto un enorme tesoro que el joven faraón quiere devolver a los ciudadanos; pero sus enemigos implacables siguen detentando la posesión del tesoro; la única posibilidad estriba en asaltar el lugar donde se encuentran las riquezas. Con la ayuda del pueblo y del ejército, Ramsés XIII se dirige al asalto de los templos, pero los sacerdotes, que tienen previsto para ese día un eclipse de sol, contunden al pueblo asegurándole que esa súbita oscuridad ha sido la respuesta de Osiris a la blasfemia atada del joven faraón...

Quizá pueda resultar discursivo el film para un público acostumbrado a las cabalgatas usuales en este tipo de superproducciones. Sin embargo, la película transcurre por unos cauces dialécticos plenamente conjugables con su impostación estética. Por otra parte, ante todo interesa el conflicto particular del faraón, sometido a una serie de tensiones; es a través de ese conflicto como son perceptibles planteamientos sociales y políticos de más largo alcance.

JESUS GARCIA DE DUERAS

casi doscientos aspirantes a la dirección escénica

EN Madrid se celebra actualmente un curso para directores de escena. Hay cerca de doscientos matriculados, interesados por esta capacitación. La mayor parte, lógicamente, son jóvenes; unos, viven en Madrid, otros, han llegado de su ciudad para incorporarse al curso. Un curso bastante largo, que empezó con una serie de lecciones sobre la historia del teatro y que discurre ahora a través de temas más concretos y específicamente ligados a la dirección escénica.

El profesorado, amplio y heterogéneo, lo constituyen muchas de las que, desde la crítica u otros campos, se interesan, de un modo habitual y público, por el teatro. Un profesorado que debe dar al alumnado, a través de sus propias contradicciones, la imagen actual del teatro español. El curso, en definitiva, está planteado con una innegable buena fe, y lo que falta o sobre en él será un fiel trasunto de lo que está faltando o sobrando en nuestra vida teatral.

Es casi seguro que si a un espectador "tradicional", o a uno de los empresarios que dominan los grandes teatros comerciales, o a un actor medio, se le dijese que iba a convocarse un curso para directores de escena, la respuesta sería entre despreciativa y perpleja. ¿Un curso de directores de escena? En primer lugar, diría, no hacen falta. Incluso entre los que actualmente existen, los hay que están parados la mayor parte del año. Además, y éste sería el segundo argumento, el teatro no se aprende en los cursos ni en las escuelas, sino en los escenarios, andando de un lugar para otro, resolviendo los mil problemas del trabajo teatral cotidiano. ¿Para qué sirve ese curso?

Es obvio que la Delegación Nacional de Cultura, organizadora de ese curso, no ha podido prometer una "salida" a los alumnos. Tras ese curso se abre, en efecto, una realidad en la que, en principio, poco tienen que hacer los directores teatrales. ¿Por qué, entonces, esa abrumadora cifra de matriculados?

He aquí una pregunta interesante, perfectamente ligada a una serie de "inexplicables" fenómenos ocurridos en nuestra penumbra teatral. A los increíbles esfuerzos por hacer esa función difícil, de secaras pérdidas económicas y disquisitor. Y que, sin embargo, sabiéndolo, se pone en pie. He aquí, en todo caso, una cifra de aspirantes a la dirección escénica, de estudiosos del fenómeno teatral desde una perspectiva concreta, importante, compleja, y muy dudosamente profesionalizable dentro de la vida teatral española.

Y, sin embargo, la cifra está ahí.

Rebajemos al número todas las habituales partidas de los que "juegan al teatro", o de quienes caen en estos cursos por accidente, ambiguos intereses culturales, o simples ganas de conocer algo que ignoran. Aun así, aun aplicando estas automáticas reducciones, la cifra es tan alta que no hay modo de disiparla en plácidos argumentos. Esos cerca de doscientos matriculados son, me parece, una respuesta concreta de nuestro medio social a una convocatoria. Son algo así como una petición implícita, una exigencia, o, incluso, una demanda.

¿Y qué piden estos aspirantes a la dirección escénica? ¿Que testimonian? ¿Qué significa el desfase entre su interés por el teatro y las escasísimas posibilidades de concretarlo, en tanto que directores de escena, dentro de la actual vida teatral española?

Me parece que las preguntas no son tan difíciles de contestar. Lo que estos casi doscientos aspirantes a la dirección escénica presuponen es una transformación del teatro español. Nada menos. Una estructuración. Unos nuevos puestos intelectuales y artísticos de trabajo. Una multiplicación, por todo el país, de los escenarios y las representaciones culturalmente válidas. Señalan, a través de su respuesta a la convocatoria, una conciencia de la vigencia y necesidad del teatro. Un deseo de trabajar en algo que, si hubiéramos de atenernos a lo que tantas veces testimonian nuestras carteleras y nuestros públicos, agoniza.

¿Y qué hacer para que todo ese trabajo, ahora potencial, puro proyecto, vaya adelante? ¿Dónde y cómo podrán esos directores, como tantos otros, no matriculados pero igual a ellos, desarrollar su labor? ¿A través de qué medios podrá la sociedad española aprovecharse de los más capaces, de los más lúcidos, de los más creadores?

He aquí, otra vez, el viejo tapón que es preciso destruir. El muro que separa el teatro español de quienes debieran ser sus autores, sus actores, o, en este caso, sus directores.

Por otra parte, es evidente que, a través de nuestras actuales fórmulas industriales, los presupuestos de nuestros teatros, la estructura y el régimen socioeconómico del "hecho teatral", es imposible que el cambio se produzca. Resultaría una contradicción. La salida está en intentar otras fórmulas, otros caminos. En replantear la necesidad de las pequeñas salas de bajo sostenimiento, de las salas suburbanas, de las asociaciones de espectadores, de la lucha vuelta de espaldas a un concepto profesional que, las más de las veces, niega la grandeza del teatro.

Aceptemos y estimulemos las excepciones. Aplaudamos la obra que, en un teatro privado o en un teatro oficial, rompe la monotonía media y nos sitúa ante un texto y un espectáculo válidos.

Pero, no nos engañemos. La solución no está ahí. Y otras minorías —incluso en países con menos limitaciones culturales que el nuestro, y aún con generosos apoyos oficiales a varias compañías diseminadas por el país— han trabajado, y trabajan, sabiendo que un "nuevo" teatro o un teatro "independiente" entraña, ante todo, la búsqueda de una "nueva" economía, de una economía teatral "independiente".

En España, algunos grupos —en Madrid y fuera de Madrid— trabajan ya en este sentido. Pero el camino que queda por recorrer es inmenso. Porque son muchos los obstáculos y muchos los que no quieren o no saben luchar en silencio.

JOSE MONLEON