

LA PELÍCULA QUE NUNCA SE VIO

Un caso límite que no lo es tanto

De «Funny Girl» se ha hablado en TRIUNFO varias veces. Se publicó un reportaje cuando se estaba rodando la película; se hizo una referencia cuando su protagonista, Barbra Streisand, obtuvo el Oscar de interpretación del año pasado. Y ahora hemos estado a punto de escribir sobre la película, pues se había anunciado su proyección en la entrega de premios del Círculo de Escritores Cinematográficos. Efectivamente, «Funny Girl» empezó a proyectarse al concluir la ceremonia de la concesión de medallas que premian la actividad cinematográfica del año 1968, pero la exhibición no pasó de la primera bobina. Hay que decir que los ánimos estaban un tanto caldeados por la disconformidad de amplios sectores del público —butacas a 150, 125 y 100 pesetas— ante la atribución de ciertos premios, y muy especialmente por el otorgado al No-Do. Pero esto es lo de menos, como lo es —a escala anecdótica— el lapsus del secretario del jurado del C. E. C., anunciando que se iba a proceder a la lectura de los premios correspondientes al año 1938 —mil novecientos treinta y ocho—. Lo que indignó al público es que la película no se pudiera ver. Materialmente no se podía ver. Proyección defectuosa, desenfocada, borrosa. Y una copia de trabajo —seguramente la que la distribuidora tiene dispuesta para el doblaje—, con marcas, señales, manchas. El público —que había pagado butacas a 150, 125 y 100 pesetas— protestó y

exigió que se volviera a iniciar la proyección. Se paró la película al poco tiempo de iniciarse el primer rollo y se volvió a empezar: en las mismas condiciones de desenfocaje. Pero, aunque la proyección hubiera sido correcta, esa copia no se podía pasar en una sesión cuyas localidades tenían precios tan elevados: esa copia no podía proyectarse en el más modesto cine de barrio; esa copia de trabajo sólo tiene sentido en la sala de montaje o en la de doblaje.

Como habrá alguien que se ocupe de señalar que las razones de la suspensión de esa proyección se debieron al comportamiento de un «grupo de revoltosos», conviene subrayar que efectivamente fue así: un grupo que se revuelve contra las condiciones de proyección en que se desenvuelven muchas de las sesiones cinematográficas en esta capital, en los cines de estreno. El caso de la «gala» del C. E. C. no es ocasional, aunque fuera un hecho límite —por las condiciones del acto y los precios de las localidades—, sino que se repite a diario en los llamados cines de estreno. Recientemente, en una sala de arte y ensayo, durante la presentación de «L'avventura», el público manifestó continua e infructuosamente su disconformidad por las condiciones en que se estaba desarrollando una proyección desenfocada. Los ejemplos podrían repetirse, desgraciadamente, con demasiada frecuencia.

Y todo esto es lo que pasó en la

entrega de premios del C. E. C. Los que tenían interés en ver la película no la vieron. Y, consecuentemente, reclamaron el importe de sus localidades, que les fue devuelto. Ahora sólo cabe esperar que «Funny Girl» sea estrenada comercialmente, para poder escribir

acerca de ella; aunque entonces nos esperará algo que puede ser peor: ver y oír la película doblada al castellano, con la posibilidad de que la voz de la Streisand también sea doblada por cualquiera de nuestras cantantes... ■ J. G. D.

TEATRO

El fichero siniestro

Para que un teatro esté vivo es necesario que existan, en todos los elementos que lo condicionan, una actitud abierta, una permanente «puesta en cuestión» de las formas e ideas aceptadas, una voluntad de experimentación más o menos consciente. Cuando se invierte el juego y estos elementos condicionantes —público, crítica, empresas, minorías intelectuales, estado— se aferran a unos principios fijos, a un prejuicio sobre lo que es o no es válido, el teatro se para. Deja de ser una aventura socioestética, una propuesta renovable, para convertirse en una institución. El escenario deja de ser el lugar desde el que proponer «nuevos signos» para ser el espacio de las confirmaciones, de las eternas repeticiones.

Es inquietante ver hasta qué punto ha calado en la actual sociedad española —en lo que a público teatral se refiere— el sentimiento de que el escenario sólo debe confirmar una serie de ideas previas. Penosamente, el espectador prefiere que le cuenten «lo que ya sabe» en lugar de contarle «cosas nuevas»; añadiríamos que todo un sistema se encarga de entorpecer o, en último caso, desautorizar cualquier intento de «salirse de madre». Llegamos así a la existencia de una serie de juicios cerrados sobre los cuales suele verse obligado a operar cualquier creador. Cada autor, en su hornacina. Y cada actor. Y lo cómico, cómico. Y lo trágico, trágico. Y cada cosa a su hora y en su calle; porque lo horrible sería que a Salvador Espriu le recitasen en el Molino, o que Mari Mistral apareciera en un teatro de las Ramblas. El señor que se sienta en la butaca del Molino o en ese teatro puede ser el mismo; pero sólo ateniéndonos al carnet de identidad, porque en su interior se opera la necesaria transformación para ser un hombre de exigencias bien distintas según el lugar donde se sienta. Cada nombre, cada escritor, cada actor, remite automáticamente a su mito; y el espectador parece sentirse confortado cuando el uso que se hace de escritores o actores responde a las exigencias de sus mitos. Veamos: ¿cuál es la quintaesencia de Fulano? Por ejemplo: su pesimismo. Pues al fuego todas las páginas de su obra que no lo sean. Se trata, simplemente, de reducir todo el proceso, todos los conflictos, toda la aventura de un creador a «valor esta-

blecido», es decir, a un «sobrentendido», y cuando alguien propone otra interpretación de ese creador, o muestra zonas que no responden a esa quintaesencia, hay que ponerse a temblar, hay que declarar en peligro todo el sistema.

He aquí, resumida, una importante cuestión que afecta a toda la marcha del teatro español. Quizá más profundamente a la marcha general del país. Porque es un mal muy extendido este de querer convertir a cada creador en un valor fijo, en una ficha. E incluso el obligar a ese hipotético creador de que hablamos a que sea fiel a su mito, a que no baje jamás de la hornacina. Finalmente, una especie de reverencialismo lo invade todo, la cultura —la disponibilidad o capacidad de comprensión como resultado de una experiencia intelectual o vital— deja el paso a una automática aplicación de las fichas almacenadas en la mente. Somos IBM sin saberlo. Y sentimos que sin estas fichas nos resultaría imposible hablar de muchas cosas que, a partir de unos pocos esquemas, somos capaces de juzgar, triturar, masticar, condenar, bendecir y cualquier otra cosa gorda que se tercie.

Para el teatro resulta especialmente grave esta mitomanía, en tanto que ella supone la negación total del teatro. Más aún: se trata de una mitomanía profundamente enraizada en la falsa aplicación de la llamada «política de autores», en la suplantación de los procesos reales por fichas esquemáticas. Así las cosas, el proceso se entorpece y estanca. Porque, a fin de cuentas, cada vez que negamos una ficha, se nos exige que confeccionemos la «antificha», destinada a convertirse, a su vez, si «vence», en ficha. Con lo que nunca salimos del atasco. Porque de cada mito destruido no debiera salir un nuevo mito, sino la recuperación del autor como elemento vivo, problemático, susceptible de múltiples interpretaciones.

Esto es lo que está necesitando violentamente nuestro teatro. Que la gravedad del burro sea desterrada, y que autores, actores, directores, espectadores y críticos recobremos el sentimiento de que cada nuevo espectáculo ha de ser una verdadera aventura, una propuesta referida a los procesos reales y no a la gran galería de mitos ilustres. ■ J. M.

BARBRA STREISAND: EL ROSTRO QUE NO VIMOS, LA VOZ QUE NO ESCUCHAMOS.



COLABORAN: Juan Aldobarán, César Alonso de los Ríos, Art Buchwald, J. García de Dueñas, Eduardo G. Rico, Eduardo Haro Tecglén, Antonio Javaloyes, A. López Muñoz, Víctor Márquez Reviriego, José Monleón, César Santos Fontenla. FOTOS: Europa Press, Cifra y Archivo.