

"v. i."

A medida que el cine va desarrollándose como arte independiente, a medida que va aproximándose a la edad adulta como medio de expresión, nuevos problemas se plantean. Entre ellos, y primando sobre todos, el de su libertad como lenguaje, planteada a muy diversas escalas. Una de ellas es la de la duración. El metraje standard de los nuevos rollos, de la hora y media clásica, se pone en cuestión. Si un escritor puede escribir hoy una novela de doscientas páginas y mañana otra de seiscientas, parece no haber razón para que un cineasta que sea verdaderamente un autor no pueda hacer lo mismo con las imágenes. La cosa no es, sin embargo, tan sencilla. Ni mucho menos. Y son varios los factores que intervienen para hacerla complicada.

En primer lugar, factores industriales. El cine, mucho más que la lectura, es una costumbre. Por otra parte, al deber hacerse el visionado de las películas en forma colectiva, es infraccionable. Quiero decir que quien se decide a ver una película ha de hacerlo de un tirón, de principio a fin, y nada representan excepciones como la de Godard, que se complace en declarar que él ve las películas por fracciones de diez o quince minutos: entra en un cine, sale, y si la película le ha interesado vuelve otro día a ver otro trozo, y así sucesivamente; para esto, al margen de que se trate de un procedimiento discutible en sí mismo, hace falta una disponibilidad de tiempo y de dinero que no es la del público medio. Volvemos, pues, al punto de partida. El espectador medio no ve cine como lee una novela —si es que las lee—, sino que paga su entrada, se sienta en su butaca y espera que le den una ración de espectáculo cuya duración han determinado los hábitos: en general, dos horas en programas sencillos, tres en dobles. Si la película «base», el largometraje, no alcanza el standard de los noventa minutos, se siente engañado, casi robado; si los sobrepasa en demasía, acusa fatiga...

Ultimamente, las grandes superproducciones duran alrededor de las tres horas, incluso más. Se trata de dar «más» de todo: más estrellas, más espectáculo, más batallas, más decorados, más sexo y más tiempo de entretenimiento. Sin embargo, estos planteamientos no siempre marchan, y no me refiero ya a la eventual fatiga del espectador, sino a las actitudes de las distintas ramas de la industria cinematográfica. Las copias de las películas-río son, evidentemente, más caras, lo que se acusa aún más cuando se trata, como es lo normal, de films en color; los horarios de las salas se ven trastornados, trátese de cines por sesiones o de sesión continua, con evidente repercusión en los ingresos a realizar, a no ser que el menor número de sesiones se contrarreste con el aumento de precios, lo que supone un nuevo problema. Entonces se recurre a las llamadas «versiones internacionales autorizadas por la productora». El metraje del film se disminuye, muchas veces bajo la supervisión del propio autor; se envía la copia íntegra a los Festivales, incluso se exhibe en el país de origen, pero al extranjero, al resto de los mercados, va la «v. i.»

Los ejemplos abundan. En el reciente Festival de Cannes, el Boletín anunciaba, cada día, el encuentro en Hamburgo de Nicholas Ray y Adraej Wajda para establecer la «v. i.» de «Cenizas», el film de este último que sirvió para inaugurar el certamen. Hace un par de semanas se presentaba en Madrid «El manuscrito encontrado en Zaragoza», de Wojtech Has, igualmente en «v. i.», es decir, con media hora menos que en su versión primitiva. La duración de «El Gatopardo», de Visconti, dependía —al margen de lo ocurrido en los días posteriores al de su estreno en Madrid— de la vía por la que se hubiera realizado la compra. Si el film se había adquirido directamente vía Italia, duraba tres horas; si se compraba a través de Estados Unidos, bastante menos...

¿Hasta qué punto, en este estado de cosas, no sería mejor que la «v. i.» fuese la única existente? ¿Por qué un público privilegiado y otro apto sólo para la «v. i.»? ¿No valdría más que se contase de antemano con los problemas que el excesivo metraje pueda originar a la hora de la exportación y se tomasen en consideración en el momento del montaje? El fenómeno no se produce sólo en los países capitalistas, donde el valor de mercancía de un film prima sobre todos los demás. Los dos casos que he citado anteriormente se refieren a Polonia; «Parásitos», otro film polaco presentado en Cannes, extraordinario por otra parte, presentaba los mismos problemas, sobre los que tuve ocasión de hablar con su director, Jarzy Kawalerowicz, y a los que él mismo no veía solución clara. No se trata de rasgarse las vestiduras ante supresiones que, muchas veces, incluso benefician al film. Pero es inevitable que el espectador piense, ante la «v. i.», que lo que no ha llegado a él podía ser lo mejor; que el realizador, si es que cuenta con él, haga su trabajo de poda a disgusto; y, en la mayoría de los casos, que el ritmo de la película sufra a la hora de la readaptación. Aunque, repito, en algún caso ésta pudiera resultar beneficiosa: un ejemplo, para referirme a un film desde hace tiempo en cartel, podría ser el de «La carrera del siglo», de Blake Edwards, que ganaría con la supresión del episodio que transcurre en un país imaginario, caricatura de «El prisionero de Zenda», y que es un pegote —aunque se encuentre dentro de él la fabulosa batalla de tartas— sin relación con el resto del film. Pero aquí el razonamiento seguido por la producción ha sido el contrario: la película etérea que durar tres horas, o cerca, fuera como fuera. Y aunque la película no pierda su calidad por ello, no llega a alcanzar la perfección a la que se acerca dentro de su género por culpa de esos rollos de más. Otra de las vertientes de la «v. i.»

CESAR SANTOS FONTENLA

desenterrar a los clásicos

EN el número anterior, consideraba, en esta misma columna, el significado de la dimisión de Marsillach como director del Español. Señalaba allí hasta qué punto el rutinizarlo a que ha llegado la representación de nuestros clásicos no habrá sido un determinante básico de su decisión. Y, por tanto, en qué medida no nos encontraremos ante un problema que no resolverá, en absoluto, el simple cambio de titular del Español.

Una primera precisión sería la de plantearnos qué entendemos por clásicos. Discutido esto —tanto en lo concerniente a autores españoles como extranjeros— se derivarían ya una larga serie de interrogantes que la escena habría de ir respondiendo, si es que, como es lógico, no se veía en lo «clásico» una simple y cronológica cuestión de antigüedad. El teatro, en lugar de un arte intemporalizado, se nos mostraría como la expresión de una época, a la que podríamos acceder desde la nuestra, gracias a la representación. Y no me refiero a una aproximación de orden erudito o arqueológico, sino a una aproximación real y viva, en tanto que nuestro tiempo y nuestra condición están implicados en el pasado. ¿Cuántas y cuáles cosas, cuántos pensamientos, cuántos principios morales aún latentes y opresivos, no están tímidamente dramatizados y formulados por Lope y Calderón? ¿Cómo es posible que no nos apasione e importe su representación? ¿Qué fenómeno estético-sociológico ha originado ese desinterés real de nuestros actuales públicos y hombres de teatro, por los clásicos?

He aquí nuevas preguntas para una fase preliminar de la investigación.

Y luego viene ya otra, quizá ingenua: ¿qué hay que hacer? Y digo ingenua porque no hay respuesta a priori. Lo que procede, lo único que se puede establecer como punto de partida, es la decisión de retomar a los clásicos como autores vivos y próximos, que pueden igualmente gustarnos que irritarnos. Que son un elemento dinámicamente insertado en el proceso social, y que, además de unos versos, unos caracteres y un enredo dramático, nos proporcionan un sistema de ideas y vivencias que es imprescindible desentrañar y evidenciar escénicamente. Y si, al hacerlo, los eruditos de la forma se enfadan, tanto mejor. Será una prueba de que nuestros clásicos se han liberado de las máscaras y que son, otra vez, un fenómeno teatral que nos atañe.

Alguien puede pensar que todo esto que digo es cosa sabida. Quizá sobre el papel, o en la conversación, lo sea. Pero no está en absoluto aceptada en la representación habitual de nuestros clásicos. Un manejo mínimamente polémico y profundizado de nuestros Lope y Calderón —por citar dos casos límites— está aún por aceptar como norma, aunque no haya faltado alguna representación excepcional que, simidamente, lo haya intentado. Al menos en el último período de la escena española, que es el que yo vivo, el que conozco y al que me refiero. Dejemos a los eruditos con sus fichas, y entreguemos el teatro clásico a los hombres de teatro.

Pero, ¿a qué hombres de teatro? Los tenemos que, bajo la presión de ese arqueologismo momificador y vagamente patriótico a que me he referido, han aprendido a examinar las obras clásicas prescindiendo de sus significaciones. Limitados a un examen formalista de este teatro, han caído en la cuenta de que sus fórmulas se repiten y repiten —como ocurre siempre, desde cierta perspectiva, con el teatro de cualquier época, sobre todo si es fecundo en títulos y autores—, llegando a la conclusión de que también sus representaciones se han de repetir y repetir. Supongamos que damos por liquidada esa etapa y decidimos que los clásicos o son recreados o son traicionados: ¿qué peligros —menores que la momificación, desde luego— no correrían nuestros clásicos y los ajenos, en manos de simples artesanos escénicos metidos a recreadores y profundizadores? No se trata de dar libertad; se trata de aprovecharla, de construir con ella la difícil y complicada aventura de desenterrar a los clásicos.

¿Existe el hombre de teatro capaz de afrontar por sí solo el problema? Me hago esta tonta pregunta para escalar la reflexión. Ese hombre no existe, no puede existir, sobre todo porque no ha sido potenciado por las exigencias del medio; porque, suponiendo que haya comprendido perfectamente el problema, carece de una experiencia. Y quien habla de un director, debe hablar, al mismo o casi al mismo tiempo, de unos actores, unos escenógrafos, unos luminotécnicos y, sobre todo, unos escritores aplicados a la tarea de rehacer —y no refundir— a los clásicos. Entendiendo por rehacer, no corregir o emendar o falsar, sino «volver a hacer», restituir al clásico su máxima y más seria comunicabilidad.

Es evidente, me parece, que estamos hablando del trabajo de un grupo numeroso. En el Español, la dimisión de Adolfo Marsillach —importante y, sobre todo, significativa— deja abierto el camino a una primera decisión administrativa en el sentido que aquí se propugna. Aun cuando no dejase de ser una cuestión previa y clave la de saber cuáles iban a ser los márgenes en que esos nuevos e hipotéticos «investigadores» podían moverse. Porque, en definitiva, también ese equipo iba a necesitar de la potenciación que nunca tuvo —y, probablemente, tampoco exigió— el director único.

No creo que la mediocre temporada del Español de un par de años atrás, apoyada en un río gestor y un terno de directores, deba ser aducida ahora a favor del director omnívoto y solitario. El problema es otro. Y las soluciones han de ser otras. Un director, con un equipo responsabilizado, activo y bien estructurado, parece que deba ser una decisión previa a esa etapa de desmomificación que hay que poner en marcha...

JOSE MONLEON