

king-kong,  
viejo amigo

NO hay que extrañarse de que Morgan sueñe con los orangutanes y tenga como ídolo al inefable King-Kong. No hay que creer que Karel Reisz haya concebido su personaje como una oposición "positiva" al mundo de la alta burguesía británica. "Morgan, un caso clínico" es película difícil, y, sin embargo, de inmediato impacto popular. Su planteamiento humorístico, desenfadado, es un buen pretexto para que el público se divierta y para que aprecie la reflexión sobre el mundo moderno que nos ofrece Reisz.

Hijo de un obrero comunista, Morgan se casa con una muchacha de la alta burguesía. Todo va bien hasta que ella empieza a sentirse fastidiada del juego bohemio y se siente reclamada por sus obligaciones clasistas. Un amante de su misma condición social será la llave para regresar a las "buenas costumbres". Pero Morgan no se resigna; no es que tema perder el privilegio de clase que ha adquirido con el matrimonio —en el fondo, rechaza la constitución social que le sustenta—; lo que quiere conservar, por encima de todo, es a su mujer: ésta es real frente al mundo de convenciones que le rodea. Por su parte, Morgan se refugia en una especie de misticismo ideológico. Vive en un coche adornado con fotos de Trotsky y Lenin. Su imaginación está poblada de ensueños de animales en libertad, de Tarsán y sus aventuras en la selva... ¿Qué pretende Morgan? ¿En qué consiste su ansia de liberación? Encerrado en su esquematismo ideológico, reclamando una pureza que sólo encuentra cauce apropiado en sus constantes ensueños, vive en un mundo falso. Sólo tiene un medio para relacionarse con su esposa, el único que él plantea a un nivel "lógico", el único que ella admite, al margen de su condicionamiento de clase: el instinto sexual. Morgan recuperará fugazmente a su mujer gracias a un poder de seducción que, adivinamos, fue el motor que impulsó esta contradictoria relación.

El propio Karel Reisz manifestó que sus intenciones iniciales eran satirizar determinada mentalidad místico-ideológica, tan nefasta como los esquemas conservadores que también se ponen en solfa en su película. De todas formas, "Morgan, un caso clínico" es una película difícil, como se dijo más arriba. En más de un momento, uno se pregunta contra qué va la sátira: no es fácil deslindar el plano de la crítica objetiva y el de la transposición irónica. Evidentemente, Reisz huye del dogmatismo y esto es de agradecer, porque en una película de estas características suele asomar la oreja el sermón moralizante.

Dentro del contexto actual del cine británico, "Morgan, un caso clínico" es una de las películas que manifiestan una mayor libertad de inspiración. Se ha recordado a propósito de esta obra los films de Richard Lester y, muy especialmente, "The Knack". En efecto, las películas que ese realizador hizo con los Beatles —"¿Qué noche la de aquel día?" y "¡Socorro!"— y, sobre todo, "The Knack", Palma de Oro del Festival de Cannes 1965, suponían ejemplos reveladores, maduros, de las posibilidades expresivas del cine de nuestro tiempo. Con un sentido del humor que poco tenía que ver con lo que estábamos acostumbrados a ver últimamente —y que se alejaba diametralmente del aséptico humor inglés—, Lester retomaba la gran tradición cómica del cine americano y rendía un evidente homenaje de admiración a Buster Keaton, quien interpretó su última película, precisamente, a los órdenes de Lester: "Golfos de Roma". El cine de Lester es sensitivo, fuertemente fotogénico; con él se puede hablar, por primera vez posiblemente en la historia del cine, de un ritmo musical de las imágenes, que surgía espontáneamente al poner en escena la música de los Beatles.

No cabe duda que Reisz ha aprendido la lección de Lester. Antiguo crítico y teórico —hace años se difundió bastante en España un libro suyo sobre el montaje cinematográfico—, Karel Reisz debutó como realizador con un plátano medimetroraje titulado "We are the Lambeth Boys", al que siguió su primera película larga: "Saturday night and Sunday morning", uno de los primitivos exponentes del "free cinema". Pero Karel Reisz no llegaría a hacer un cine verdaderamente free hasta su tercer film, "Morgan, un caso clínico".

Naturalmente, hay que hablar de los actores, pues una de las razones por las que el cine nuevo británico tiene ese aspecto espontáneo y libre, es por la forma en que se resuelve su interpretación. Vanessa Redgrave obtuvo por esta película el premio de interpretación femenina en Cannes del año pasado. Hija de un prestigioso actor inglés —Michael Redgrave— y esposa de otro de los directores destacados del free cinema —Tony Richardson—, Vanessa es una actriz admirable, a la que replica con sensibilidad y talento David Warner. Este machacho es uno de los intérpretes más cinematográficos que podamos encontrar en la actualidad. La expresividad de su rostro, la facilidad y soltura de su gestualidad corporal convierten a este Morgan en un personaje totalmente vivo en la pantalla. Posiblemente sin la presencia de estos actores, la película de Karel Reisz tendría un aspecto mucho menos persuasivo.

JESUS GARCIA DE DUEÑAS

## los dos públicos

EN todos los lugares donde el teatro vive con salud existe una división de públicos. Hay salas que programan, por lo común, un tipo de obras, y otras, otro. Salas a las que va la pequeña burguesía, visitando con elegancia y dando, todavía, al teatro un aire de solemnidad y diversión de la «buena sociedad». Salitas pequeñas, funcionales, sin dorados ni terciopelos, de bajo coste de sostenimiento, a las que va un público más joven e interesado por los valores de la obra. Salas experimentales y salas negadas a la experimentación. Una diversificación, en suma, de los teatros, en relación con su diversa organización económica y los criterios ideológicos y estéticos de sus inspiradores.

Paralelamente, hay una diversidad de críticas. Por desgracia, en los países occidentales los críticos «fundamentales» suelen ser de signo un tanto inmovilista, de forma que todas las innovaciones se producen más bien a su pesar que con su ayuda. El examen de las críticas de un Kemp o un Grotius durante diez años de teatro francés no deja de ser esclarecedor.

Con todo, y pese a esta «superioridad» de la expresión conservadora, no faltan órganos de opinión, de difusión amplia, que mantienen tesis opuestas, de forma que el teatro crece en un marco de disparidades, esclarecedoras y nunca negativas, en la medida que cada opinión procede de un pensamiento general que se proyecta no ya sobre el teatro sino sobre todos los problemas de la convivencia.

En España, salvando ciertas diferencias propias de los teatros nacionales, todo el resto del teatro ha funcionado, año tras año, de forma monolítica. Mismo precio. Mismo tipo de teatro. Misma crítica. Mismo horario. Emplazamiento céntrico de todos los teatros. Cuatro o cinco únicos escenógrafos intercambiables... Y, naturalmente, mismo público.

Ha habido sus «casos excepcionales». Pero la verdad es que, pasada la euforia del estreno y las primeras adhesiones, ningún espectáculo ha podido subsistir en contra, por ejemplo, del criterio de «ABC». El público, ese ente «unido», uniforme, procedente de un mismo estrato y con unas ideas comunes, ha reaccionado en bloque, y en bloque ha salvado o condenado un espectáculo.

Recordemos, por ejemplo, la temporada del Grupo de Teatro Realista. O el esperado estreno de «Águila de blasón» en el María Guerrero. O el de «Raíces», en el Valle Inclán. Son casos heterogéneos, pero todos ellos apoyados, al menos en teoría, por ese «otro público», por esa nueva sociedad española que no acepta la uniformidad de la etapa precedente. Ninguno de los casos citados pudo resolverse de modo económicamente satisfactorio. Fueron espectáculos deficitarios, en la medida que esa «nueva sociedad» contó insuficientemente en las obligadas cifras económicas.

En otras ocasiones —desde «El jardín de los cerezos», de José Luis Alonso, a «La Celestina», de Tamayo— las cosas fueron mejor porque se consiguió aunar el interés de los «dos públicos». O, al menos, se llegó a un punto en que las deserciones provocadas en el «público de siempre» por la calidad de las obras, era satisfactoriamente compensada por el «nuevo público».

¿Siguen así las cosas? ¿En qué medida y a qué ritmo está aumentando ese «nuevo público»? ¿Cuál es su fuerza real? ¿Cuándo podrán plantearse espectáculos teatrales a partir de su adhesión? ¿Cuándo habrá que rechazar ese doble juego de tener que llegar a unos y a otros? ¿Cuándo el que trabaja para el «nuevo público» tendrá una idea exacta de su peso, de forma parecida a la que tiene —o, al menos, ha tenido durante años— el que trabaja para el «público de siempre»?

Si estudiamos la composición de los públicos teatrales que asisten a los espectáculos madrileños y el contenido y características de estos mismos espectáculos, advertiremos de inmediato que la vieja unidad se ha roto. Nos sorprenderá, por ejemplo, la abrumadora diferencia que existe entre la edad media de los espectadores de Valle Inclán y los, por ejemplo, de Alonso Millán. Nos sorprenderá la ligereza con que en una parte cortan y acoplan el texto al horario tradicional frente a la resistencia que en otras partes hay a hacerlo. Nos extrañará ver teatros sin apenas una localidad vendida en los pisos altos junto a otros en los que son las primeras que se venden. Y aun en un mismo teatro, veremos que unos aplauden con entusiasmo mientras otros se quedan sin entender una palabra. O molestándose lo que entienden.

La situación, en su conjunto —tenemos ya incluso cierta diversidad crítica—, es ahora mucho mejor. De esta evolución nacen, sin duda, los tres o cuatro títulos que honran la cartelera madrileña. Sin embargo, no deja de haber un terrible peligro para quienes, quizá avanzándose a su hora, trabajan, dentro de las viejas estructuras económicas del teatro, para ese público «nuevo», al que corresponde, sin duda, una nueva organización del teatro. Mientras la Ley u otros factores no cambien los condicionamientos económicos de la escena, el problema es angustioso por su misma solución incierta. ¿Tenemos un «nuevo público»? ¿Es capaz ese «nuevo público» de sostener un teatro que se hace para él? ¿Qué factores deben ser modificados para que esta relación entre espectáculo nuevo y público nuevo se produzca de un modo natural y coherente?

He aquí una de tantas cuestiones en las que el tema teatral se interfiere con el más general de nuestra evolución y nuestra pacífica convivencia.

JOSE MONLEON