

un submarino en el cerebro

PERTENECIENTE a una generación de hombres que, si no han llegado a ocupar un puesto de autores de primera fila, sí han conseguido crear una corriente de calidad que ha vitalizado el cine americano en su vertiente comercial, Richard Fleischer es uno de los más interesantes realizadores de ese grupo generacional en el que se encuentran Sam Fuller, Anthony Mann o Nicholas Ray. Al cabo de los años, todos estos nombres han adquirido un prestigio y una solvencia profesional innegables. Los cuatro autores citados han sufrido una muy curiosa influencia europeizante. «Descubiertos» y ensalzados por la crítica francesa —con la excepción de Fleischer— como los máximos creadores del cine en USA. Incluso llegaron a rodar en Europa; el único que no lo hizo fue Fuller, aunque estuvo varias semanas en París preparando un film que no llegó a realizarse.

Hijo de Max Fleischer, el creador de Popeye y Betty Boop, entra en 1940 en la R. K. O. donde trabaja como ayudante de producción en el departamento de cortometrajes. Sus primeras obras como realizador carecen de interés hasta que Walt Disney le contrata para dirigir «Veinte mil leguas de viaje submarino», según la popular novela de Julio Verne; Fleischer demuestra en ese film una rara habilidad para la ilustración brillante de un texto sobradamente conocido. Desde esa película, fechada en 1954, hasta «Viaje alucinante», producida este año, y en la que el personaje central es también un submarino que realiza un fantástico periplo, Fleischer ha realizado una docena de films, la mayoría de los cuales se han visto en España: «Bandido», tratamiento irónico del héroe tradicional del film de acción; «Los vikingos», comic adulto y cruel; «La muchacha del trapico rojo», reconstrucción sentimental del Nueva York de principio de siglo; «Los diablos del Pacífico», alegato antibelicista; «Duelo en el barro», crítica de una sociedad corrompida; «Impulso criminal», exploración en un determinado comportamiento fascista; «Sábado trágico», llegada con demasiado retraso a nuestro país; «Barrabás», adaptación inteligente de la novela de Lagerkvist... Una carrera coherente y meritoria.

Fleischer no ha renunciado nunca a la exigencia de comercialidad, pero ha pretendido en todo momento imponer sus ideas y, así, en algunas de las films citadas —fundamentalmente en «La muchacha del trapico rojo» y «Duelo en el barro»— reincide en una temática que parece preocuparle: la trayectoria de un personaje que intenta incorporarse a un medio social normalmente superior a aquel del cual procede. No es que Fleischer proceda con extremo rigor al planteamiento de esa temática, pero al menos se ha preocupado de realizar un compromiso entre esas exigencias comerciales y sus más íntimas preocupaciones.

«Viaje alucinante» es un film de gran presupuesto y de alcance espectacular. Se conoce el argumento: un científico nuclear americano ha sufrido un atentado, a consecuencia del cual tiene un gravísimo tumor en el cerebro. No hay otra forma de operarle más que desde el interior del propio cerebro, para lo cual, un departamento estatal reduce a tamaño microscópico a un grupo de científicos que tratarán de salvar la vida del científico. La expedición se compone del cirujano y su ayudante (Raquel Welch), otro médico, un oficial de marina y un agente de la C. I. A. Todas viajarán en un submarino que, naturalmente, será también reducido. Inyectado por vía intravenosa, el sumergible comienza su viaje a través del cuerpo humano, descubriendo por primera vez una ecografía alucinante. Sólo disponen de sesenta minutos para realizar la operación: pasado ese tiempo, el proceso de reducción finaliza y los diminutos seres humanos, al ir recobrando lentamente sus dimensiones normales pueden ser aniquilados por las defensas naturales del hombre, defensas microscópicas que actúan automáticamente contra todo cuerpo extraño.

La película cuenta este viaje. El interés se centra fundamentalmente en la gigantesca ampliación de proporciones minúsculas del cuerpo humano. Estos «escenarios» reales adquieren una dimensión fantástica. Posiblemente se podría haber cerrado más imaginación, pero habrá que pensar que determinados temas de ciencia-ficción tienen imposible traducción en el cine, y sólo son apropiados para ser expresados en el lenguaje literario.

Resulta curioso comprobar la reacción del público ante el género de ciencia-ficción, reacción que ha podido constatarse también en ocasiones anteriores: el público español manifiesta una especie de inhibición ante estas películas, que se resuelve en una actitud hilarante; la gente se ríe de la ciencia-ficción; lo cual no es nada extraño, porque aún es reciente la difusión en nuestro país de la literatura del género.

Sin duda, el estreno de la semana ha sido «La caza», el excelente film de Carlos Saura. TRIUNFO ha hablado en más de una ocasión de esta obra, hecho que motiva el que el comentario de esta semana no esté dedicado a ella. Quiero sólo registrar la magnífica ocasión que dispuso el público a «La caza» la noche de su estreno en el cine Gran Vía.

JESUS GARCIA DE DUENAS

«cuento para la hora de acostarse»

«El teatro del señor Benavente es, en el concepto, justamente lo antiteatral, lo opuesto al arte dramático. Es un teatro de términos medios, sin acción y sin pasión, y, por ende, sin motivación ni caracteres, y, lo que es peor, sin realidad verdadera. Es un teatro meramente oral, que para su acabada realización escénica no necesita de actores propiamente dichos; basta con una trupa o pandilla de alucinados. Y como quiera que durante los últimos años ha imperado el teatro del señor Benavente, con sus escuelas o derivaciones, han ido acabándose o atrofiándose los actores, como un órgano sin función...». Ramón Pérez de Ayala, en «Los Máscaras».

LOS dramas condicionan los criterios de sus intérpretes. Entre el autor, el intérprete, y con el crítico y el público, se produce una sincronía. Aceptado un autor, el buen actor, el buen crítico y el buen público será aquel que lo ponga en la base de sus juicios. En definitiva, se dirá de alguien que es un «buen actor» cuando realiza las condiciones idóneas para representar las obras del dramaturgo en cuestión, y el crítico andará diciendo que lo nuevo es más o menos bueno según se ajuste al patrón mental asumido como unidad de medida: las grandes obras del «maestro».

Que en España este «maestro» ha sido —y aún es— para muchos— Benavente, está fuera de cuestión. Son muchas las obras que, más o menos conscientemente, han escrito a la manera de Benavente. Y que siguen escribiendo así, con independencia, incluso, del valor reaccionario o progresista de sus ideas. En cuanto a los actores, lo mismo digo. En los más «profesionalistas» —que no es lo mismo que profesionales— hay una celosa defensa del viejo patrón, el mismo que tan duramente atacaba Ramón Pérez de Ayala. Y en cuanto al público y una parte de la crítica, la experimentación ofrecida en el Nacional de Cámara y el modo de acogerla no ha podido ser más expresivo.

El hecho, en términos generales, es éste:

Resulta que tenemos un teatro subvencionado que se llama de Cámara y Ensayo. Resulta también que tenemos una Escuela dramática privada, donde se dan una serie de enseñanzas técnicas, nada nuevas en otros lugares pero completamente nuevas aquí. Resulta, finalmente, que, en dicha Escuela, un joven director, Benzo Casali, de nacionalidad argentina y larga permanencia y aprendizaje en Praga —una de las ciudades clave en el moderno movimiento teatral—, realiza un interesante trabajo «experimental»: improvisar sobre un brevísimo texto de O'Casey —diez o doce líneas— hasta convertirlo en la base de un espectáculo de duración normal. El último resultado, si hay lógica en este mundo, no podía ser otro: darle a Casali y a su espectáculo el escenario del Nacional de Cámara y Ensayo.

Parece obvio que la cuestión que todo espectador o crítico debía plantearse es ésta: ¿cuáles han sido las fases de creación del «Cuento para la hora de acostarse» del TEM? ¿Cómo se ha llegado a ese espectáculo a partir del texto de O'Casey? ¿Qué relaciones existen entre las nuevas palabras, los objetos del decorado y los movimientos de los intérpretes? ¿Cuál es, en suma, el valor último del experimento y a qué responde?

Para un espectador desinteresado por el problema teatral, y metido en el Nacional de Cámara como podría estar en no importa qué teatro, quizá estas preguntas sean excesivas. Quizá a un espectador así no cabe pedirle otro pronunciamiento que el derivado de los resultados. Aún en este supuesto, si es un hombre sin prejuicios «benaventinos», si no está allí con una «idea fija» de lo que «debe ser» el teatro, es seguro que habrá de manifestar su sorpresa y decir que aquello tiene leyes distintas a las normales, que aquello le gusta o no le gusta por razones distintas a las que le plantea, por ejemplo, una comedia de Paso, de Calvo Sotelo o de Luis Irujo.

Pero, ¿y el crítico, o el espectador «especializado»?

Ha sucedido, en muchos casos, que, soslayando la base experimental de este «Cuento para la hora de acostarse» —su razón de ser, en definitiva—, se han puesto a juzgar los valores literarios del texto improvisado, olvidando totalmente la mecánica originaria de tales improvisaciones. Le han dedicado, en suma, un tipo de crítica más o menos habitual, en cuyo origen uno descubre el tradicional patrón «benaventino». Han dicho que el texto es así o así, que se entiende más o menos, y se acabó, como si la escena sólo fuera una tribuna y el papel del actor transmitir los pensamientos felices y las hermosas palabras del dramaturgo.

Yo entiendo que el resultado de Casali es bastante discutible. Pero a continuación de examinarlo a través de las vías experimentales que lo han determinado. Primero: ¿es correcta la interpretación inicial del texto de O'Casey? Luego: ¿ha sido desdoblado, con vistas a la improvisación, en las escenas básicas que contenía? Luego: ¿en qué punto la improvisación ha empezado a ser «teatral», a tener pretensiones literarias? Luego: ¿hasta dónde la improvisación de algún actor ha estado mucho más en función de sí mismo, de sus frustraciones personales, que del texto de O'Casey? ¿Cuáles serían, en ese caso, los significados de esa doble inspiración del texto último?

Estas, y otras análogas, son las cuestiones que plantea «Cuento para la hora de acostarse», en el Nacional de Cámara. Todas muy en relación con la actuación de los actores. Y aún con la irregularidad de las representaciones, bastante mejores unas que otras, como corresponde a una improvisación ya fijada pero no fijada.

Parodiando un título de nuestro teatro cómico, será cosa de preguntarnos: ¿qué hacemos con los padres? Al menos en esta casa, tan tanta o tan sería, según se mire, que se llama el teatro.

JOSE MONLEON