

carriño absoluto, mostrándola en su deambular por la casa escuchando conversaciones ante las que su única reacción —plena de impotencia— son las lágrimas, convertida en centro de una complejísima serie de tensiones que la toman como pretexto, sin que jamás se la permita intervenir mínimamente en ellas. Su único refugio es el desván, claustro materno de un ser que es utilizado como objeto, de un personaje cuyo patetismo viene dado en línea recta a partir de su condición de animal dominado.

En estos aspectos que quedan apuntados, el trabajo de Sjöberg (Estocolmo, 1903, autor de «Tortura» —1944— y «La señorita Julia» —1951—, veterano conocedor de Strindberg) ha enriquecido la obra original, fielmente seguida en su noventa por ciento. El error que supone la inserción de todos aquellos recursos («flash-backs», aceleración de imagen, apoyatura de fotografías fijas o en movimiento) con los que Sjöberg intenta huir falsamente de la «teatralidad», queda compensado por una profundización a través de la cual un posible drama sobre los celos se transforma en una tragedia sobre el concepto de autoridad.

Profundización que no sirvió ni para que el film fuese apreciado en la Mostra de Venecia del 69 ni para evitar que en alguna sesión del local madrileño de estreno haya habido más que una persona, quien esto firma. ■ FERNANDO LARA.

Las alegres chicas de Berkeley

La historia del cine musical americano tiene en «La calle 42» (1933) una de sus fechas más fundamentales. Pocos años después de la revolución del sonoro, menos aún del famoso «crack» de Wall Street, en una situación histórica a caballo entre el optimismo desenfrenado —Roosevelt a la cabeza— y una inestabilidad aún mantenida a niveles íntimos, el cine ame-

ricano se mueve entre la crítica áspera y consciente, producto de un liberalismo intelectual hasta entonces desconocido, y el desenfado jocoso y enloquecedor, a veces ingenio y otras más agudo, pero catalizador siempre de una necesidad irreprimible de fascinación y de placer. El musical está empezando a dar sus pasos importantes, y aunque aún queden algunos años para la llegada de los Minnelli, Donen y Kelly, que sintetizarían la danza, la música, la canción y el argumento mismo de la acción en una unidad de ritmo total, ya se plantea, de la mano de un Lloyd Bacon, de un Mark Sandrich y, sobre todo, de Busby Berkeley, los fundamentos del género. Al principio se trata de llevar al cine los grandes éxitos de Broadway, de plasmar en imágenes las locuras geniales de un Ziegfeld (el más grande productor y animador de espectáculos musicales habidos hasta la fecha, y al que Hollywood rendiría más de un homenaje), de aprovechar las ventajas de la banda sonora, utilizada hasta entonces sólo con cierta timidez, para asombrar a un público nuevo. Dentro de sus limitaciones iniciales, el musical daría un giro importante a la expresión cinematográfica al saber expresar la necesidad de un nuevo sentido del ritmo narrativo, el irreprimible deseo de escapar a mundos nuevos, de fantasear abiertamente y de encontrar, dentro de los límites argumentales de un melodrama o una historia rosa, las locuras propias del más descabellado cine fantástico.

Busby Berkeley, coreógrafo, animador de espectáculos teatrales, es el hombre que sabría expresar en imágenes cinematográficas la mejor tradición teatral del «music-hall», descubriendo al mismo tiempo (a base, incluso, de inventos técnicos) la nueva dimensión que el cine podía aportar al musical.

Y así lo demuestra en «La calle 42», película que firma Lloyd Bacon (director de

films entroncados en los géneros más diversos, pero concebidos siempre en los márgenes que aseguran la mayor comercialidad; autor no excesivamente personal, pero sí hábil narrador), y a la que

fantástico del conjunto, en el vestuario, en la iluminación y, fundamentalmente, en el conjunto de las «chicas» que —no lejos de Mack Sennett— aparecen como producto casi surrealista.



«La calle 42»

aporta su impecable oficio, pero supeditado siempre a la necesidad rítmica de Berkeley, que en los últimos veinte minutos de la película se desmelenaba abiertamente, enfrentándose ya a la concepción puramente cinematográfica del musical; y aquí es curioso cómo Berkeley, «retratando» un espectáculo teatral, desmenuza su coreografía en planos y efectos insólitos relacionados exclusivamente con el cine, culminando de esta manera los distintos niveles de la narración.

De un lado, el simple argumento —una historia ingenua y esquemática de los conflictos de una compañía para estrenar un espectáculo—; de otro, la disección del montaje de ese espectáculo en ensayos, dificultades, dudas, etcétera; por último, el doble sentido de la representación, que, siendo teatral, carece de sentido en un escenario, y que, siendo de todas maneras el espectáculo previsto, sintetiza el hilo argumental narrado hasta entonces, y que, aun respondiendo a la disección realizada antes (los ensayos corresponden a la representación), se crea, por fin, el nivel

Busby Berkeley sería el inventor de un nuevo musical. Y «La calle 42», que hoy puede parecer una película «superada», es, sin embargo, una de sus obras más importantes, que hacen ahora muy bien los cines de arte y ensayo en estrenar. ■ DIEGO GALAN.

T EATRO

«Knack», tarde y pronto

No merecía en absoluto este montaje de «Knack» la fría acogida que ha recibido en el Valle-Inclán. Es seguro que puestos a compararlo con la adaptación cinematográfica, con la idea que cada uno se hizo al leer el texto, e incluso con la versión del grupo Ake-larre, de Bilbao, se sacarían conclusiones muy diversas. Lo malo de «Knack» ha sido eso: que tenía demasiados antecedentes para atraer a ese núcleo de espectadores que contribuyen decisivamente al «arranque» de obras como és-

ta. Por lo demás, se produce en la mente del espectador una concurrencia falsa, pues no es igual ofrecer «Knack» a unos cuantos lectores, o a los que frecuentan las casas sesiones del teatro independiente, que montarla para el «gran público». Lo que es un orden puede ser familia —el famoso «está superado» que ciertas minorías «snobs» aplican a estrenos que estruermen a los sectores tradicionales y mayoritarios—, en otro, que es fundamental en la vida cotidiana del teatro puede ser de una reveladora agresividad. ¿Quién de nosotros podía imaginar que, según testimonian el artículo de Cossío y alguna que otra de templada agresión, la «Yerma» de Víctor García iba a herir tantos sentimientos doctrinarios? Casi otro tanto, aunque por razones distintas, podría decirse de este «Knack», ante el que ha sido mucho más fácil la displicencia o el silencio.

¿Por qué molesta la obra de Ann Jellicoe? ¿Y cuál es su interés, al margen ya de esta capacidad de incordio?

La obra tiene bastante años, pero entre nosotros —compárese la con «Olvida los tambores», de Ana Diosdado que es también la autora de esta buena versión de la comedia inglesa— es aún pura vanguardia. No se ha entendido —o precisamente eso es lo que ha molestado— que la relación de los personajes, el tema de la represión sexual y el donjuanismo en un determinado medio juvenil se hayan tratado sin referencia a los habituales patrones morales. Veamos: no se dicen hermosos párrafos, no se formulan grandes ideas, no existen relaciones sentimentales precisas, ni depravación, ni arrepentimiento, y, pese a ello, contemplamos a cuatro personajes moviéndose de un lado a otro, haciendo constantes referencias al acto sexual. La conclusión —vieja tiranía de la literatura dramática!— sólo puede ser que la obra es una tontería, o incluso una desver-