

da demagógica que esconde es demasiado clara: la ley establecida, los monopolios y sus titeres políticos son intocables y siguen rigiendo el nuevo universo donde aquella defensa únicamente es posible conforme a los viejos principios tradicionales del individualismo y puritanismo norteamericanos. Ha señalado lúcida-mente Roszak (2) cómo el sistema neutraliza los fenómenos contraculturales, en su esencia revolucionarios, adulterándolos con una producción paródica que integra a los consumidores en aquello que en principio parece rechazar y que, al fin, se convierte en otro elemento de control social. Tal es el caso que comentamos. ■ **IGNACIO FONTES.**

(2) Theodore Roszak: *El nacimiento de una contracultura*. Kairós. Barcelona, 1970.

## CINE

### Una tragedia sobre la voluntad de poder

«La vida es tan horriblemente fea, nosotros los hombres tan profundamente malvados, que si un escritor tuviera que describir "todo" aquello que ha visto y ha oído, nadie podría resistir el leerlo».

#### AUGUST STRINDBERG

Escrita a los treinta y ocho años, «Fadern» («El padre», 1887) se sitúa como la primera obra de madurez de Strindberg, inmediatamente anterior a «Camaradas», «La señorita Julia» y «Acreedores». En ella se encuentran ya los elementos que van a caracterizar el drama strindbergiano, dados con una máxima nitidez, con una claridad que en ocasiones llega a ser esquemática. Todo el atormentado mundo del autor de «Sonata de espectros» lo hallamos aquí, en esta te-

rrible lucha por la posesión del ser humano, en esta bajada al infierno de nuestra existencia cotidiana, en este conflicto vital donde cualquier arma parece válida siempre que nos conduzca al triunfo. Centrándose en el enfrentamiento de un matrimonio por la dominación de su hija, reflejo de la relación entre ellos establecida, Strindberg nos aproxima a un microcosmos en que el odio entre los sexos, la capacidad destructiva de la mujer o el carácter asfixiante de la familia son pri-



«Fadern» («El padre», de Alf Sjöberg (1969).

meros datos que sirven —junto a su importancia por sí mismos— para conducirnos al núcleo del verdadero centro dramático de la obra; es decir, la lucha por el poder.

El acierto máximo de la adaptación cinematográfica que Alf Sjöberg ha hecho de «Fadern» estriba en la clarificación a que ha sometido dicho núcleo, insistiendo en las razones últimas de los comportamientos de unos determinados personajes para, a través de una constante minuciosidad, darnos la certitud de que es esta **voluntad de poder** el resorte que pone en marcha unas concretas actitudes vitales y el punto donde coinciden esencialmente aquellos seres humanos sometidos a observación. Al haber planteado el personaje protagonista de «El Capitán» como una síntesis racionalista de su época, en el que confluyen Darwin, Bismarck, Schopenhauer y Nietzsche, Sjöberg no sólo le ha situado históricamente, sino que ha intentado ofrecer al espectador una serie de pis-

tas intelectuales que le permitiesen bucear en el porqué de sus reacciones. No es casual, por supuesto, que el protagonista tenga la carrera militar; a sus relaciones familiares trata de aplicar el mismo esquema vigente en su profesión. Hasta que su propia mujer invierte los términos, atacándole con inteligencia casi diabólica en la columna vertebral de toda su personalidad: su carácter de padre. Y ello en tanto que la paternidad significa la razón última de la autoridad global de Adol-

fo, el capitán de Caballería. Es como el envoltorio sagrado de un contenido que justifica por sí mismo la existencia, y que al ser negada su certidumbre destruye a aquel que lo poseía.

Sin embargo, esta destrucción de un individuo no va a significar la liberación de quien sufría de manera inmediata los rigores autoritarios, Berta, la hija, porque el único cambio con respecto a ella es una transferencia de dominio, una pura sustitución en la que Laura, la madre, a partir del momento en que finaliza la obra (y la película) adquiere las características de paternidad —y, por lo tanto, de autoridad, y, por lo tanto, de posesión— que ha sido capaz de arrebatar plenamente a su esposo, conduciéndole a unas apariencias de locura, producto de una brutal puesta en interrogantes de su razón de vivir. Todo seguirá igual, pues para Berta, víctima propiciatoria del juego, personaje indefenso hasta la exasperación, al que Sjöberg ha acertado en tratar con un

NOVEDADES EN



Ocho de los editores más atentos a los aspectos vivos de la cultura ofrecen en esta colección común, una selección de los títulos que mejor representan las inquietudes contemporáneas.

#### 122. PARA UNA ESCUELA DEL PUEBLO

Celestin Freinet  
Ciencias Humanas 75' - Ptas.

Fontanella

#### 131. EL ESTRUCTURALISMO COMO METODO

L. Millet y M. Varin d'Ainville  
Ciencias Humanas 50' - Ptas.

CUADERNOS  
de DIALOGO

#### 150. CONVERSACIONES CON P. P. PASSOLINI

Jean Duflot  
Arte - Cine 100' - Ptas.

ANAGRAMA

#### 168. RETRATOS LITERARIOS FEMENINOS

Sainte Beuve  
Clásicos 75' - Ptas.

Península

#### 169. POESIAS PARA LOS QUE NO LEEN POESIAS

H. M. Enzensberger  
Literatura 75' - Ptas.

BARRAL

#### 171. LOS ANTEOJOS DE ORO

Giorgio Bassani  
Literatura 50' - Ptas.

BARRAL

#### 172. CINE Y LENGUAJE

Slowski  
Arte - Cine 100' - Ptas.

ANAGRAMA

#### 173. DIALECTICA DEL OBJETO ECONOMICO

Fernand Dumont  
Ciencias Sociales 100' - Ptas.

Península

#### 174. EL RETRATO DE DORIAN GRAY

Oscar Wilde  
Clásicos 75' - Ptas.

BARRAL

distribuciones  
de enlace

baileñ, 18 tel. 245 5423 barcelona 10

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-