



Judy y su hija Liza



Con Fred Astaire (1948)



Judy Garland en 1957

vo por el tono "atormentado" de las interpretaciones. Sin duda, Judy Garland pertenece a la línea del *blues*, cuyos orígenes se remontan a aquellas canciones que expresaban los estados de ánimo del pueblo negro: pasión, dolor, amor, soledad y sufrimientos. Además, las interpretaciones de la Garland resultan novedosas gracias a un toque personal y único que algo tiene que ver con la entrega de una sensibilidad desbordante en el momento de la interpretación, entrega que obliga a la técnica, a la preparación y a las cualidades naturales de la voz a funcionar en bien del elemento expresivo. No queremos decir con esto que algunos quiebres en la voz de Judy Garland o algunos cambios de tono, en los que realmente uno llega a dudar de que la cantante pueda alcanzar las notas precisas, no sean deliberados. Judy Garland conoce perfectamente los recursos del actor. Sin embargo, para cualquier conocedor de la música popular norteamericana, del jazz, de la comedia musical y del cine resultan excepcionales las audacias de la Garland: subir media escala en el tono a la mitad de una canción, por ejemplo, es una empresa vedada para las capacidades de algunos intérpretes ya consagrados como Doris Day o Frank Sinatra. Al escuchar a la Garland se hace difícil precisar si nos atrae más la intención, las cualidades naturales de su voz o el modo de integrarlas. Con poca frecuencia puede uno afirmar que el in-

térprete "se entrega" a la canción; muy pocas veces es posible hablar elogiosamente de la manera misteriosa y oculta de una interpretación. Judy Garland domina ambos aspectos: no sólo da a conocer lo que dice la canción, sino también lo que trae dentro, lo que es de ella y de nadie más.

El trabajo de Judy Garland en películas recientes no ha logrado llamar la atención de productores y realizadores que le dieran la oportunidad de, por lo menos, adquirir un brillo de segundo orden en el cielo hollywoodense. A una distancia de más de diez años desde *Nace una estrella* y de cinco desde *El juicio de Nuremberg*, la actriz permanece oculta y la cantante ofrece abiertamente sus excepcionales cualidades. La televisión la ha acogido obedeciendo al viejo impulso publicitario de revivir las biografías. Al mismo tiempo, Judy Garland se entrega a la tarea de presentar al público la imagen corregida y aumentada de ella misma: Liza Minelli, su hija. La joven ha causado sensación en el ambiente teatral de Broadway y como cantante se ha apoderado de la sensibilidad de su madre, superándola en energía. ¿Se trata, pues, de una nueva y última etapa en la vida profesional de Judy Garland? Contemplándose en el espejo de sus frustraciones, probablemente guarda la memoria de lo que llegó a ser para una generación de fanáticos del cine: la mejor y la peor, todo y nada.

Sjöberg y Bergman en México

Por Nancy CÁRDENAS

El último ciclo del cine club de la Universidad nos ofreció cuatro películas suecas, tres de las cuales eran estreno en México: *Noche de circo* y *Sonrisas de una noche de verano* de Ingmar Bergman y *Sólo una madre* de Alf Sjöberg. *La señorita Julia*, insuperable versión del drama clásico de August Strindberg, dirigida por Sjöberg, era ya conocida de los buenos cinéfilos mexicanos.

La respuesta del público —agotó las 700 localidades del Auditorio Justo Sierra— debiera ser un incentivo para los exhibidores mexicanos. Ahora que por fin la censura de nuestro país parece concedernos la mayoría de edad que ya nos merecíamos hace tiempo, tal vez se decidan a adquirir las discutidas películas de Bergman y la nueva ola de jóvenes realizadores suecos: Vilgot Sjöman, Wo Widerberg, Jörn Donner, Olle Hellbom, Bengt Langerkvist (hijo del escritor Premio Nobel), etcétera.

Alf Sjöberg, Mauritz Stiller, Arne Sucksdorff y Víctor Sjöström integran la primera gran generación de cineastas suecos. Sjöberg había debutado ya en la época del cine mudo, pero no es sino hasta 1942 cuando realiza su primera cinta importante: *El camino del cielo* (*Himlaspelet*), obra que se inserta cabalmente en la gran tradición cultural sueca. En 1944, todavía bajo la dominación nazi, realiza *Hets* (en Francia se exhibe con el título de *Tourmente* y en la Gran Bretaña como *Frenzy*). Esta cinta —estudio psicológico de un profesor sádico que poseía muchos de los rasgos de Himmler— señala por una parte el inicio de una nueva edad de oro en el cine sueco, y por la otra el debut de un joven

de 26 años cuyos primeros argumentos habían sido rechazados: Ingmar Bergman. Por esta época, además, Sjöberg y Bergman trabajaban como directores de escena en el Real Teatro Dramático de Estocolmo.

La señorita Julia (*Froken Julie*, 1951) ganó para Sjöberg el reconocimiento mundial, pero antes de esta cinta *Iris y el corazón del teniente* (*Iris Och Ljötanthärthä*, 1946) y *Sólo una madre* (*Bara en Mor*, 1949) revelaban ya el gran talento cinematográfico del realizador. Su versión del *Barrabás* de Langerkvist fue considerada "grandilocuente" y tuvo un gran fracaso comercial y artístico, pero *La última pareja que termina* (1957, con argumento de Bergman) y *Los pájaros salvajes* volvieron a colocarlo en la primera línea.

A pesar de que Londres y Hollywood se llevan a las grandes "estrellas" suecas (Greta Garbo, Ingrid Bergman, Mai Zetterling, Signe Hasso, Viveka Linnfors), el florecimiento continúa y para 1950 el país, de 7 millones de habitantes, posee 2 500 salas y vende 14 millones de boletos anualmente, lo cual es un altísimo índice de asistencia.

Esta salud económica permite superar la mediocre y poco abundante producción de la década de los treinta y y el debut de una nueva generación de directores valiosos: Hampe Fautsman, Arne Mattson (*Un sólo verano de felicidad*, *Salka Valka*) e Ingmar Bergman.

Bergman se inicia como realizador en 1945 con la adaptación de una obra de teatro: *Crisis* (*Kris*), a pesar de que ya había escrito algunas novelas y piezas dramáticas. Tanto *Crisis* como *Llueve*

sobre nuestro amor (*Det regnar på Van Karlek*), sus dos primeras cintas, son adaptaciones de obras teatrales y muestran, en la opinión de Georges Sadoul, influencia de Marcel Carné, pero un tono original y nuevo. Las tres siguientes: *Viaje a la India* (*Skepp till Indienland*, 1947), *Música en las tinieblas* (*Musik i Mörker*, 1947) y *Hamstad* (*Hamstad*, 1948) manifiestan ya algunas constantes de la obra bergmaniana: la rebelión contra la familia, la religión y los prejuicios, el deseo de no deblegarse ante los falsos pudores y, sobre todo, la búsqueda de una atmósfera.

La prisión (*Fängelse*, 1948), con argumento original de Bergman, es su primera cinta lograda en la opinión de los pocos críticos que han tenido acceso a sus primeras realizaciones. Según esas mismas opiniones, *La sed* (*Torst*, 1949) es la más cálida de sus expresiones, mientras *Rumbo a la alegría* (*Till Gladje*, 1949) y *Juegos de verano* (*Sommarlek*, 1950) tienen la desenvoltura y la gracia de sus famosas comedias posteriores. *No sucederá aquí* (*Sant hander inte Haar*, 1950) con Signe Hasso y Ulf Palme cierra el grupo de las cintas poco difundidas de Bergman.

En los 15 años siguientes, la escuela sueca se consolida como una de las más importantes del mundo, a pesar de que su producción no sobrepasa los 30 films por año y que todos ellos están realizados con presupuestos bajos. Bergman, por supuesto, se coloca con facilidad a la cabeza de la producción nacional y pron-

to es llamado como consejero artístico de la *Svensk Filmindustri* en donde tiene carta blanca para sus propias producciones. Hasta la fecha ha rechazado todos los ofrecimientos para trabajar fuera de su país y se ha concentrado en la profundización de su universo más que en la diversificación de su temática. El único deseo que alguna vez expresara respecto de los medios que la industria nacional pone a su disposición fue la necesidad de modernizar el equipo.

Secretos de mujeres (*Kvinnors vantan*, 1952) y *El verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952), violentas críticas a la hipocresía social, sirven de introducción a su gran época que se inicia en 1953 con *Una noche de circo* (*Gycklarnas Afton*). El film abre con una secuencia un tanto surrealista, bellísima, despiadada y conmovedora que relata, incidentalmente, la fidelidad de un payaso viejo por una otoñal y casquivana mujer para luego centrarse en la amarga relación entre el fracasado dueño de un circo y su joven amante (Harriett Andersson). Ella trata de abandonarlo, pero su intento de conquista de un actor de dudosa virilidad termina en el escarnio público que éste le inflige durante la noche de gala del espectáculo. Por su parte, el dueño del circo también trata de separarse de ella y de la vida errante, sólo que no se decide a hacerlo porque su esposa, a la que ha abandonado tres años, rechaza su intención de instalarse de nuevo junto a ella. Humillados, heridos prosiguen juntos sabiéndose traidores y traicionados.

En *Una noche de circo* Bergman logró ya crear una de sus personalísimas atmósferas mediante la aceptación abierta de numerosos recursos teatrales y el juego constante de la falsedad de las apariencias: la mujer abandonada, el actor feminoide son más fuertes que ese hombre que aparentemente se encuentra en la plenitud de su poder físico.

Una lección de amor (*En lektion i karlek*, 1954) y *Sueños de mujeres* (*Kavinnodrom*, 1955) preceden a la sátira feroz que se esconde bajo la apariencia de una mera historia de infidelidades en *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, 1955), comedia de corte absolutamente clásico que castiga a los débiles con el peso terrible del ridículo. Aquí, la amargura se impone al juego sexual y el cuadro de una sociedad ya desaparecida se vuelve contra nosotros mismos y nuestra propia conducta. Aunque pobre, cinematográficamente hablando, por la fidelidad a los diálogos y situaciones propios de las necesidades cerradas de la escena, el talento para la recreación de época que Bergman demuestra en esta película hallará su plena confirmación en cintas posteriores: *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956), fragmentos de *Las fresas salvajes* o *El largo viaje* (*Smultronstället*, 1958), *La cara o El mago* (*Ankiset*, 1959), *La fuente de la virgen* (1960).

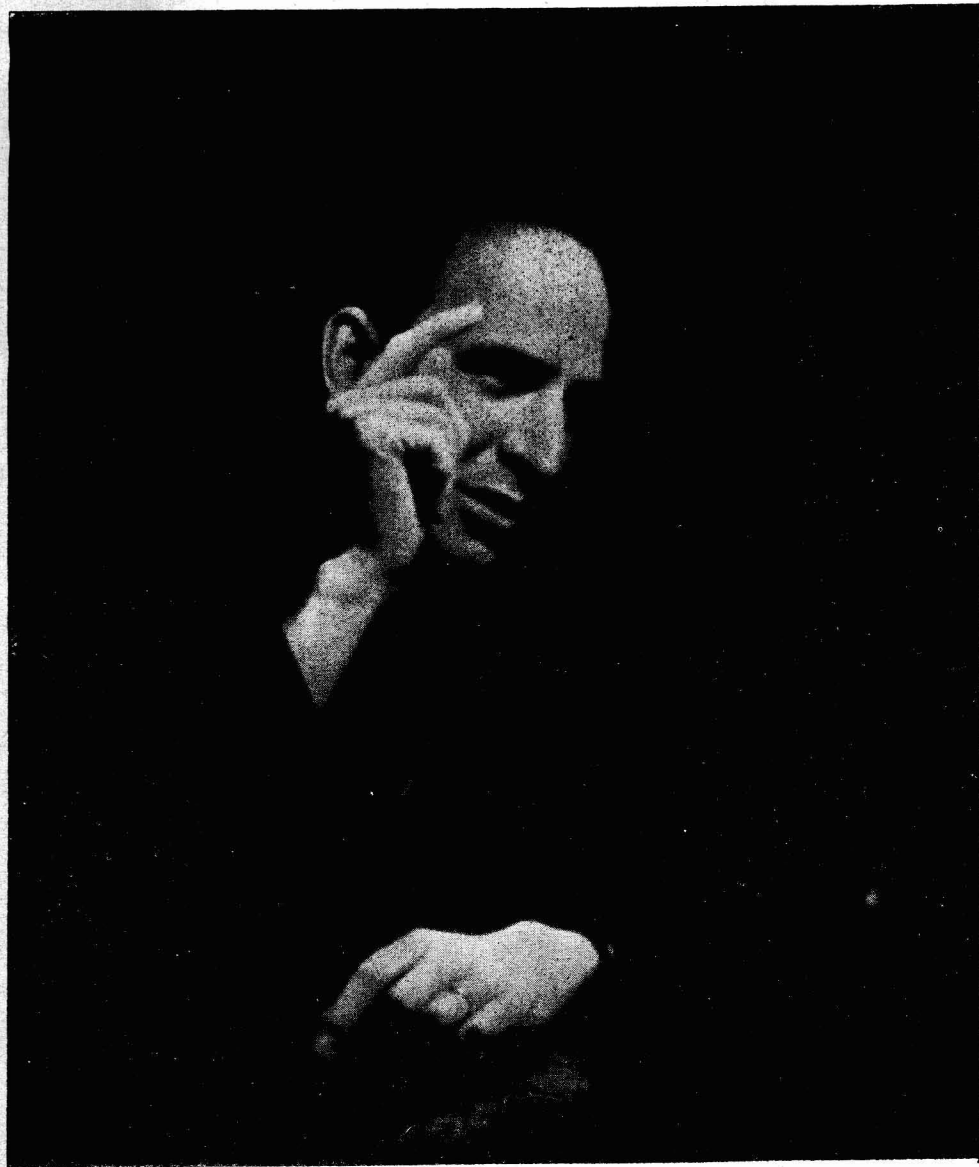
En *el umbral de la vida* (*Nära Livet*, 1958) y *El ojo del diablo* (1960) han recibido una acogida crítica menos calorosa —incluso el adjetivo “mediocre” ha sido mencionado a propósito de *El ojo del diablo*—, pero en ellas aún se reconoce la violenta actitud crítica a la que Bergman somete siempre las relaciones humanas.

Por el momento, una trilogía (*Al través del espejo* —*Sasom i en Spegel*, 1961—, *Luz de invierno* o *Los comulgantes* —*Nattvardsgästerna*, 1962— y *El silencio* —*Tystnaden*, 1963—) y una autobiografía que se burla de los grandes mitos occidentales en un tono de gran farsa y que termina por crear una fábula acerca del amor, la muerte y la creación artística son las últimas realizaciones de Bergman. Su confesión biográfica (*A propósito de todas esas damas* —*For att inte om alla dessa Kvinnor*, 1964—) no fue bien recibida en el festival de Venecia donde se presentó fuera de competencia, pero *Cahiers du Cinéma*, por ejemplo, no vacila en considerar “fascinante” esta primera incursión de Bergman en el uso del color.

De la trilogía, por otra parte, *Al través del espejo* y *El silencio* están casi unánimemente consideradas, junto a *El largo viaje*, como las obras maestras del realizador.

El silencio planteaba fuertes problemas para su distribución mundial debido a la crudeza del tema que desarrolla (un amor físico entre dos hermanas), pero según declaraciones de los funcionarios de la *Svensk Filmindustri*, no sólo es la película de Bergman que más ha producido, sino la cinta que más dinero ha hecho llegar a la industria nacional desde su fundación.

Por desgracia, los espectadores mexicanos no estamos en posibilidad de comentar con amplitud la obra de Berg-



Ingmar Bergman: profundización de su universo

man: nuestra pobre exhibición ha sido especialmente lesionadora con este realizador. Un par de comedias suyas fueron explotadas comercialmente hace muchos años, después sólo ha sido posible volver a verlas en algunas proyecciones de cine club. Las Reseñas nos han mostrado *La cara*, *El largo viaje* y *En el umbral de la vida*, pero la suma sigue siendo insuficiente para elaborar juicios propios sobre su obra general. Sólo los viajes nos han permitido llenar un poco esa lamentable deficiencia, pero persisten las limitaciones que impone el desconocimiento parcial.

La extraordinaria belleza y la perfección técnica de *El séptimo sello* y *La fuente de la virgen* han sido capaces de emocionar incluso a los que no compartimos las inquietudes metafísicas y religiosas de esos momentos del artista, quien, por otra parte, ha centrado sus preocupaciones más bien en la ausencia de Dios que en su presencia, con lo cual debate un problema que ha interesado a gran parte de los intelectuales contemporáneos.

Ante *El silencio* sólo nos cabe ser eco de la admiración general y felicitarnos de que la inteligencia y madurez de los miembros de la industria y la censura de Suecia no hayan mutilado —e incluso impedido— una realización de semejantes valores artístico y morales. Allí, la mirada de Bergman se asoma a las debilidades más trágicas de los seres humanos y aporta observaciones profundas que nos llegan dentro de un lenguaje cinematográfico perfecto.

Cuando el consejo que autorizó *El silencio* recibió críticas de organizaciones que se muestran decididamente a favor de la hipocresía y la ignorancia hubo una respuesta demoledora: "La censura está dirigida contra la brutalidad, el sadismo y la violencia, contra las fuerzas destructivas que nos rodean. Las relaciones entre los sexos no deben considerarse como algo criminal; el sexo es una fuerza estimulante en la vida." Y la escritora Viveka Starfelt-Barthel, miembro de la Oficina Cinematográfica, agregó: "Un director de cine es como un pintor o un escritor, es un artista y no tenemos derecho a mutilarlo."

formación inmediata, el teatro de Piscator intenta hacer del escenario un tribunal en donde se juzgue a la sociedad.

Estos dos aspectos, el documental y periodístico aunado al de tribuna popular, que condena y critica los males de una sociedad capitalista en aras de un socialismo futuro, son los rasgos distintivos que caracterizan a estos movimientos teatrales.

Así la idea de libertad, concepto filosófico que varía según las distintas actividades filosóficas y políticas de la historia, se convierte en un concepto dinámico que se incorpora a un himno o a una Declaración de Derechos del Hombre y que puede ser *slogan* de fraternidad e igualdad, o un deseo de liberación que coincide con un canto anti-segregacionista; puede ser un discurso apologetico de Sócrates o un discurso que pronuncia Marco Antonio ante el cadáver de César; o el deseo de progreso que alienta en las palabras de Prometeo encadenado a su roca; o la liberación del burgués que hará la revolución francesa y acabará con la monarquía; pero es también la crítica de la libertad que lleva al temor de la guillotina, que envía a Siberia a un joven soviético que no profesa el realismo socialista o que condena a un soldado de la democracia. Es la lucha por la liberación de los pueblos subdesarrollados, es la lucha contra el fascismo y contra toda forma de opresión. Libertades, luchas y polémicas que se apoyan en textos unidos por la fuerza de un mismo tema.

Pero ¿basta esto para justificar teatralmente una obra? ¿Consigue esta pieza brasileña lo que lograron los movimientos de teatro antes señalados? ¿Es realmente una sátira profunda o es sólo un gran remiendo de textos y canciones?

Podríamos confinarnos al éxito de público y de crítica que ha obtenido, pero con eso no se define una obra y sólo se contestan superficialmente las preguntas anteriores. La combinación de la crítica social —a veces demagógica—, la introducción de chistes ingeniosos a la Shaw y de clisés vodevilescos, su cohesión dramática, en fin, son un acierto. Sin embargo, la sátira y la crítica son epidérmicas e inmediatas por que sólo se pasa revista, dando una de cal por otras de arena a los distintos sistemas políticos de la actualidad y porque, fundamentalmente, la obra está aislada sin insertarse en una corriente de teatro social que la sustente o le dé sentido. El teatro político de Piscator y el Teatro Federal fueron movimientos consecuentes que respondían a su tiempo y que representaban una organización teatral y política decisivas. Muchas de sus creaciones han envejecido, otras son ingenuas y sin valor literario, pero su valor reside justamente en que juntos forman un movimiento coherente. Mientras *Libertad, Libertad* esté aislada, será una voz en el desierto.

Es de lamentar que una obra tan interesante y tan vanguardista como la que hace el *Teatro Club*, por su afán de divulgar las obras más importantes del teatro clásico y del teatro contemporáneo, se vea menoscabada por las deficiencias de la puesta en escena, la falta de gracia del coro, la voz redundante y sobreactuada de sus solistas y la estereotipia de los principales actores.

TEATRO

¿De cuál libertad se trata?

Por Margo GLANTZ

Libertad, Libertad de los brasileños Millor Fernández y Flavio Rangel es un drama documental, a la vez que una comedia musical. Tomando como punto de partida al Brasil —y por extensión a la América Latina— país *subdesarrollado*, los autores examinan el concepto de libertad pasando por los distintos tamicos de la historia de los movimientos sociales, de los discursos de grandes héroes, de las escenas de grandes obras, de las canciones y de la poesía revolucionarias.

Esta versión mexicana, traducida por Margarita Mendoza López y reducida, montada y dramatizada por los miembros del Teatro Club, se inicia con himnos y cantos libertarios del Brasil para continuar con fragmentos de la *Apología de Sócrates*, del *Julio César* de Shakespeare y de *Las Bodas de Figaro* de Beaumarchais, que representan Augusto Benedico, Emma Teresa Armendáriz y Jorge del Campo, animadores, actores y narradores de este espectáculo. Discursos célebres como el de Gettysburg de Lincoln y la Declaración de la Independencia norteamericana, se combinan con canciones integracionistas, himnos revolucionarios —*La Marsellesa*, el *Ca ira* cantado por Edith Piaf— y *negro spirituals*.

La segunda parte de la obra intenta presentar un panorama más coherente de la libertad. La guerra civil española, el nazismo y las matanzas de judíos, la defensa de Stalingrado, el juicio de un joven poeta soviético, la ejecución de un desertor norteamericano, alternan con la historia de México (introducida aquí por la traductora para reemplazar una parte que en el original se refiere a acontecimientos locales del Brasil), con escenas de *Miserias y terror del III*

Reich, de Brecht, el *Diario de Anna Frank* y la *Muerte de Dantón*, de Buchner, con un montaje de discursos de Winston Churchill, con poemas de Pedro Garfias, Verlaine y Paul Eluard, con canciones de la resistencia española, sambas revolucionarias e himnos patrióticos para acabar con otro montaje que Rafael López Miarnau, el director, introduce con textos de Jean Vilar.

Este método de concretar un concepto abstracto mediante la escenificación de distintos procesos históricos que, aunque discontinuos en el tiempo, presentan la continuidad que el tema les proporciona, fue muy utilizado en los Estados Unidos y en Alemania durante la primera posguerra. La translación de conceptos abstractos a acciones visuales concretas que alcanzan su poder definitivo en la escenificación, fue uno de los recursos esenciales del movimiento conocido en los Estados Unidos como el *Periódico Vivo* o *Living Newspaper*, que formaba parte del Federal Theatre, vasta empresa teatral patrocinada por el gobierno de Roosevelt y que vio su apogeo durante la Depresión.

El teatro político que Piscator organizó en Alemania antes de la llegada del nazismo, comparte muchos de esos postulados fundamentales. La introducción de elementos extranjeros al teatro —el cine— o la reincorporación de algunos que el teatro psicológico había desterrado —la danza, el canto— y la utilización masiva de recursos escénicos formidables, ayudaron a Piscator en su labor.

Si el *Living Newspaper* tiene, como los noticieros que abren los capítulos de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, un sentido periodístico de in-