

# EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

## SOBRE LA III RESEÑA DE FESTIVALES

EN CONJUNTO, la Reseña de Festivales Cinematográficos nos ha decepcionado a todos: los churros declarados han superado claramente en número a los films mínimamente aceptables. En realidad, ello no se ha debido tanto a fallas de los organizadores de la misma Reseña (que las ha habido, sin duda, e indignantes) como al criterio absurdo con que son premiadas las películas en los festivales del mundo entero.

Cannes, el "glorioso" Cannes que hace 2 años premiara (¡por encima de *Un condenado a muerte se escapa!*) una de las peores películas de William Wyler, *La gran tentación* (*Friendly persuasion*) y el año pasado el triste *Orfeo negro*, de Marcel Camus, no se ha portado tan mal en esta ocasión. Gracias a ello hemos podido ver, por ser el ganador de *La Palma de oro*, uno de los pocos grandes films exhibidos en la Reseña: *La dulce vida*. Es una lástima que los organizadores del evento mexicano (y eso sí que es una falla enorme) no se hayan decidido a programar *La aventura*, de Antonioni, que recibió, junto con el film japonés *Kagi*, de Kon Ichikawa, el premio especial del jurado. En cambio han sido exhibidos un simpático film griego de Jules Dassin, *Nunca en domingo* (*Ponte tyn kyriaky*) y una ambiciosa, interesante, pero totalmente frustrada realización francesa del inglés Peter Brook, *Moderato Cantabile*, por haber sido premiadas sus dos intérpretes femeninas, que son, respectivamente, Melina Mercouri y Jeanne Moreau. *La balada del soldado* de Chujrai (exhibida sólo en Acapulco) y *La dama del perrito*, de Jeifitz (no exhibida) dieron a la URSS un premio por "la mejor selección de un país". (Lo contradictorio de ese premio queda de manifiesto si tenemos en cuenta que, en el mismo festival, recibieron dos de los máximos galardones *La dulce vida* y *La aventura*, ambas italianas). Quedaron, de hecho, sin poder ser exhibidas en la Reseña films tan interesantes como *La joven*, de Buñuel, *La fuente*, de Ingmar Bergman, que apenas recibieron una mención del jurado y otros que ni a eso llegaron y que deben ser francamente buenos, según supongo: *Private Property*, de Leslie Stevens, realizador perteneciente a la "nueva ola" neoyorquina y *The savage innocents*, película italiana del excelente Nicholas Ray.

Lo de Venecia es un escándalo. Que el inmundo film francés *Paso del Rhin*, de Cayatte, innoble tanto por la forma como por el contenido, haya sido premiado por bajas razones políticas por encima del maravilloso *Rocco*, de Visconti, es algo que no tiene nombre. (Como tampoco lo tiene el que este último no haya sido exhibido en el D. F.). Por la misma razón no he podido ver otro de los films premiados en Venecia, *La larga noche del 43*, de Vancini, de la que personas de confianza que la vieron en Acapulco me han hablado muy bien. Los inefables premios de interpretación nos dieron la oportunidad de ver en la Reseña un film menor pero, cuando menos, aceptable de Billy Wilder, *Departamento de soltero*

(premio a Shirley McLaine) y un churro del inglés Roland Neame, *Ecós de gloria* (*Tunes of glory*), por la actuación de John Mills. ¡Cuánto mejor hubiera sido ver otros films que participaron también en Venecia sin sacar ninguna recompensa, como el italiano *I delfini* de Masselli, el español *El cochecito*, de Ferreri y el norteamericano (neoyorquino) *Shadows*, de Cassavetes!

San Sebastián, festival indigno de la menor confianza, nos envió una bien intencionada pero gélida película checa, *Romeo, Julieta y las tinieblas*, de Jiri Weis, que recibió *La Concha de oro*; la norteamericana *El hombre de la piel de víbora* (*The fugitive kind*), lamentable versión de Tennessee Williams por Sidney Lumet, que recibiera la Concha de Plata y el premio a la mejor actuación femenina (la de Joanne Woodward); la inglesa *Honorables delincuentes* (*The league of gentlemen*), de Basil Dearden,



*La dulce vida* de Fellini

película laboriosamente ingeniosa, y esa especie de *Adiós Mr. Chips* de huarache que es nuestro glorioso churro nacional *Simitris*, de Gómez Muriel, premiado con la Perla del Cantábrico, increíble galardón que se otorga al mejor film en lengua castellana. En cambio nos quedamos sin ver, por no haber recibido ningún premio, una película tan interesante como *Sargeant Rutledge*, de John Ford, que compitiera también en San Sebastián.

Karlovy Vary, contra lo que pudiera creerse, ha hecho gala de eclecticismo. El gran premio se lo llevó un film soviético, *Serioja*, de Danielij y Talankin, que no pude ver, y el premio especial del jurado una excelente realización de Rossellini, *Era notte a Roma*. Fue considerada la mejor interpretación masculina la de Laurence Olivier en *El cómico* (*The entertainer*), film inglés bastante flojo que realizara Tony Richardson basándose en una pieza de Osborne. Por otra parte, la

absurda costumbre de dar un premio a la "mejor dirección" (es como si en una exposición de pintura se premiara el cuadro de Rodríguez y, a la vez, se considerara a Pérez como el mejor pintor) nos obligó a soportar el film checo *El hombre de las dos caras* (*Smyk*), de Zbynek Brynych, increíble muestra del formalismo más gratuito, verdadero *film pesadilla*. ¡Ah! Y también tuvimos que ver, por haber sido premiada su actriz principal, la insignificante película húngara *Polvorilla* (*Kolyok*), de Mihali Szeines.

El de Berlín es un festival de risa loca. El "Oso de Oro" se lo llevó el indignante *Lazarillo de Tormes*, de César Ardavin, que, de hecho resulta un verdadero insulto a la picaresca española, cuyo espíritu falsea a conciencia. El premio especial del jurado fue concedido a un film francés de Philippe de Broca, *Los juegos del amor*, que sólo se exhibiera en Acapulco. El mejor actor, según Berlín, fue Fredric March, y por ello tuvimos que tragarnos una nueva muestra de la pequeñez moral y cinematográfica del norteamericano Stanley Kramer: la cobarde y conciliadora película *Herederás el viento*. El noble, generoso, bien intencionado y mortalmente aburrido film alemán *Kirmes*, de Wolfgang Standte, fue premiado por la interpretación de Juliette Maynel. Menos mal que los berlineses también premian la mejor dirección: gracias a ello hemos visto otro de los pocos films realmente interesantes de la Reseña: *A bout de souffle*. Pero, para que se comprenda por qué toda persona honrada debe odiar el festival de Berlín, baste decir que en él concursó *Pickpocket*, de Bresson, sin recibir ningún premio. Prefirieron a César Ardavin.

Finalmente, gracias al muy sui-géneris e inteligentemente manejado festival de Locarno, pudimos ver una interesante película del joven realizador italiano Mauro Bolognini, *El bello Antonio*, que, en honor a la verdad, me tiene todavía algo desconcertado. Cuando menos, está claro que Bolognini es dueño de un estilo propio y de una visión del mundo muy original.

Y como que hacer la crítica detallada de todos los films resultaría prácticamente imposible voy a referirme a cuatro de ellos, para mí los mejores: tres italianos, los de Fellini, Visconti y Rossellini (Italia fue, sin duda, la gran vencedora de la Reseña; ¡y eso que no se exhibió *La Aventura!*) y uno francés, el de Jean-Luc Goddard.

**LA DULCE VIDA** (*La dolce vita*), de Federico Fellini. Argumento: Fellini, Pinelli, Flajano. Foto: Otello Martelli. Intérpretes: Marcelo Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Lex Barker, Yvonne Fourneaux, Nadia Gray, Magali Noël, Jacques Sernas. Producida en 1959.

El film empieza con la imagen de un helicóptero que, transportando una enorme estatua de Cristo, vuela sobre Roma. El aparato, con su extraña carga, pasa por encima de las ruinas eternas y de los edificios lujosos y modernos en cuyas azoteas las muchachas de la buena sociedad toman el sol en bikini. Podría decirse que en esa sola escena se concentra toda la sustancia del film de Fellini (un Fellini muy superior al de *La Strada* y no digamos al de las *Noches de Cabiria*). Entramos en el reino de la inarmonía, un reino en el que el suicidio de Steiner

(Alain Cuny), que es en cierto modo el personaje central del film, habrá de producirse *por necesidad*. La idea de profanación presidirá esa imagen de un universo sustancialmente contradictorio: se bailará el Rockn roll en un escenario que diríase propicio al desarrollo de una gran tragedia; la estrella de cine se convertirá en la loba amamantadora de Rómulo y Remo y se bañará, como una diosa pagana, en el agua purificadora; los fotógrafos de prensa, pequeños gnomos inquietos o si se quiere, viejos integrantes de un coro griego, serán los símbolos permanentes de esa profanación continua; la casa de una prostituta será *profanada* por el amor perverso de una millonaria; el típico milagro cristiano recibirá los beneficios de una "mise en scene" cinematográfica; la vieja residencia de unos aristócratas será *profanada* por los integrantes de esa sociedad cabalmente podrida; al final, un monstruo marino recién pescado pondrá su mirada dolorosa en esa humanidad demasiado sabia.

Desde luego, estamos ante un film implacable, de verdadera utilidad social, y la santa indignación que provocara al *Osservatore Romano* se justifica plenamente. Pero lo más terrible del film es que de todo ese caos creado por Fellini surgirá una nueva poesía, una nueva armonía hecha de inadecuaciones. *La dulce vida* resulta un film lúcido y verosímil por la misma razón de que hay mucho de insólito, de imprevisible, en su desarrollo. En ese sentido, Fellini ha hecho algo más que un simple documento acusador. Y si, en última instancia cabe encontrar en su film una afirmación de los valores humanos, ello será por la fascinación que ejerce sobre nosotros esa misma humanidad alejada de todo esquema ideal. Quizá Fellini crea en una pureza esencial (recordemos a la niña que llama a Marcelo en la última escena del film), pero yo considero que su gran hallazgo, hallazgo propio de todos los verdaderos creadores, es el de una contradicción básica en la naturaleza humana. Por eso, la típica estrella de cine, producto casi industrial que encarna Anita Ekberg, y Anouk Aimée, en su papel de mujer disipada, serán, *a pesar de todo*, personajes profundamente poéticos. Y una cosa queda clara: el personaje más patético del film, aquel cuya suerte más profundamente deploramos, es el padre de Marcelo, sometido a la moral consuetudinaria, reducido a la impotencia por el aburrimiento pequeño-burgués.

Podría hablarse mucho más sobre el contenido del gran film de Fellini. ¿Y sobre la forma? Lo curioso del caso es que tengo la sensación de haberme referido a ella en todo lo que llevo escrito. Es decir: cuando hablo de lo insólito y de lo imprevisible me refiero a la materia misma del film, a esa capacidad que Fellini tiene de descubrir en los actores y en los decorados, en los movimientos de cámara y en el corte de las escenas, los elementos sin los cuales el contenido mismo de su película sería inconcebible. (Y es que en las auténticas grandes películas, toda separación entre forma y contenido es totalmente absurda y artificial.) Es la forma misma de ese film nervioso, alucinante, espectacular en el mejor sentido de la palabra, lo que determina su enorme riqueza espiritual. O si no, imaginemos una *Dolce vita* realizada, sobre la base del mismo guión, por Stanley Kramer... y tendremos otro *Inherit the wind*.

**ROCCO Y SUS HERMANOS** (*Rocco e i suoi fratelli*), de Luchino Visconti. Argumento: Visconti, Cecchi D'Amico, Festa, Campanile, Franciosa, Mendoli. Foto: Giuseppe Rotunno. Intérpretes: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Roger Hanin, Claudia Cardinale, Paolo Stoppa, Suzy Delair. Producida en 1960.

Los organizadores de la Reseña insultaron, de hecho, al público de la capital impidiéndole ver ese film. Afortunadamente para mí, pude asistir a una proyección privada que de él se hizo y pienso que nada puede justificar que esa gran obra de Visconti quede desconocida en México.

*Rocco* es un film que crece en el recuerdo. Evidentemente, es, en cierto modo, un melodrama, como lo eran *Senso* y *Las noches blancas*. Y ya es tiempo de comprender que todo el talento de Visconti se manifiesta en esa suerte de apuesta, de albur, que juega en cada una de sus películas. Si *todo* argumento cinematográfico implica, en mayor o menor medida, la aceptación de determinadas convenciones dramáticas; si en última instancia el argumento no es sino un pretexto, un medio para alcanzar una verdad más profunda que la anecdótica, es evidente que no puede atacarse a Visconti por la acumulación de situaciones paroxísticas en cada uno de sus films, si a través de ellas puede llevar a cabo su labor de profundización.

Curiosamente, si *Senso* era una "gran ópera", *Rocco*, a simple vista, por su estructura, por su misma división en capítulos, recuerda a una novela naturalista a una especie de *Los Rougon-Macquart*. Y Visconti acepta las convenciones de ese tipo de literatura en la misma forma que aceptó las de la gran ópera. Pero, partiendo de ellas, alcanza una visión, diríase que total, absoluta de sus personajes. Visión auténtica, a la vez, por lo que tiene de apasionada. Visconti no pretende ser ni discreto ni mesurado. De hecho, el film comienza y termina con dos escenas muy similares: estamos en una fiesta en la que reina la alegría latina, "tutti contenti e tutti felici", y, de pronto, una chispa basta para que irrumpa la tragedia. Los gritos se suceden casi sin interrupción; nosotros, los espectadores, quedamos aturridos, con la respiración cortada, sin dar crédito a lo que estamos viendo. ¡Qué pocas veces se atreve el cine a retratar en esa forma, que ya creíamos "demodé", las "tempestades del alma humana"! Al final de esas escenas, parece que nuestro sentido de lo que es el buen gusto, la buena educación, se rebela. Pero no nos engañemos: Visconti ha llegado a la verdad; a *su* verdad. Que se me perdone la herejía, pero, más que a Zolá, yo no puedo dejar de evocar a Dostoiévski.

Y no olvidemos una característica importante de Visconti: cineasta *social* en el mejor sentido de la palabra, no necesita empobrecer a sus personajes, ni hacerlos dignos de conmiseración para dar la medida de su situación trágica en el marco de un sistema que les impide llegar a encontrarse a sí mismos.

**ERA NOCHE EN ROMA** (*Era notte a Roma*), de Roberto Rossellini. Argumento: Amidei, Rossellini, B. Rondi. Foto: Carlo Carlini. Intérpretes: Giovanna Ralli, Leo Genn, Serguei Bon-

darchuk, Renato Salvatori, Peter Baldwin, Paolo Stoppa. Producida en 1960.

Por lo visto, las discusiones a propósito de Rossellini no acabarán nunca. Y es que el "tormentoso" Roberto es uno de los grandes intuitivos con que cuenta el cine (el otro es Buñuel, y espero que la comparación entre ambos realizadores no me cueste la amistad del segundo). Sobre los intuitivos parece imposible ponerse de acuerdo. En realidad, ocurre con Rossellini que cada uno de nosotros nos hacemos de él la imagen que conviene, no tanto a su auténtica forma de ser, como a la nuestra. Ya se sabe que lo mismo pasa con Buñuel.

*Era notte a Roma* me parece una de las mejores y más interesantes películas de su realizador, y creo que puede darnos la clave de un contradictorio y multifacético estilo. Hay un primer Rossellini caótico, disperso, que parece utilizar la elipse cuando menos conviene, un Rossellini capaz de las peores aberraciones formales. Así, no es extraño que, superficialmente, su film pase por pesado e incoherente. Después hay el Rossellini que suscita las más violentas oposiciones: el católico, el creyente en la gracia divina, el conciliador a ultranza. No creo, por razones que trataré de explicar, que pueda acusarse de fascista. Ello me parece arbitrario y gratuito. Porque hay un tercer Rossellini, para mí el que importa, dueño de una visión del mundo en la que el ser humano ocupa un lugar privilegiado. En definitiva, todas sus obras no son sino una exploración machacona, insistente, casi dolorosa, en el alma de sus personajes. Es ahí donde Rossellini se entrega y hace alardes de sinceridad que en ningún modo son concebibles en un fascista. Y esa exploración, justifica, en última instancia, las heterodoxias formales, por cuanto éstas sirven a una densidad psicológica que es el máximo valor de su último film.

En las *situaciones límites*, el hombre se revela a sí mismo. Bien: *Era notte a Roma*, transcurre, de principio a fin, bajo el signo de lo precario. Rossellini, con su enorme sentido del detalle, no cesará de proponernos motivos de reflexión. Triste cosa que solamos ver las películas una sola vez y que nos domine, durante su proyección, una suerte de impaciencia por *lo que va a pasar*. La primera visión de *Era notte a Roma* me ha dado, cuando menos, una sensación de inagotabilidad.

Fellini, Visconti, Rossellini... Hasta ahora no salimos de la esfera de un cine fundamentalmente humanista. El gran cine italiano actual.

**EL ÚLTIMO ALIENTO** (*A bout de souffle*), de Jean-Luc Godard. Argumento: François Truffaut. Foto: Raoul Coutard. Intérpretes: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo. Producida en 1959.

El genérico de este film parece un índice de los *Cahiers du cinema*: Godard, Truffaut, Chabrol... Es decir, tres de los más célebres integrantes de esa "nueva ola" que es a la vez una corriente crítica. Y, efectivamente, *A bout de souffle* tiene las características de un buen artículo polémico al estilo de los *Cahiers*. Un artículo destinado a probar la importancia del autor de cine.

Nunca la cámara cinematográfica se había convertido en la estilográfica de que hablara Alexandre Astruc como lo

ha sido al utilizarla Jean-Luc Godard. En lo formal su film representa un rechazo de los mil tabús de orden técnico que pretenden hacer del cine un medio de expresión privativo de los "experimentados", de los dóciles. Godard ha hecho un film que diríase escrito a mano, apresuradamente, pero, ¡qué bien escrito! La cámara se mueve con una absoluta despreocupación por lograr efectos plásticos. El corte, como dijo alguien, nos sugiere un constante parpadeo. Así, se emplea la elipse, no ya de escena a escena, sino en el curso de la escena misma, en el curso del diálogo.

Tal concepción del film representa un homenaje a la eficacia del cine norteamericano, eficacia que Godard lleva al extremo. Porque, a la vez, se trata de hacer un homenaje a Humphrey Bogart y al cine negro, díscolo, sarcástico, del que Boggie fuera principal figura. El personaje de Godard, que encarna el espléndido Jean-Paul Belmondo, vive la existencia "corta pero intensa" propia de los héroes destinados a perder las guerras. Y su compañera interpretada por Jean Seberg, la mujer-mito, absolutamente inaccesible dentro de su inmediata acce-

sibilidad, heredará las características de una Lauren Bacall.

No trato de jugar a la paradoja, pero la identificación de Godard con su personaje me da la clave de una posición moral. Es decir, ese film absoluta y por tanto casi inútilmente inconformista, parte de una aceptación básica de nuestro mundo moderno. Godard no pretende colocarse más allá del jazz, o del amor libre, o del gusto por los automóviles veloces y, por ello, rechaza la actitud falsamente moral de los moralistas. El drama del hombre sólo podrá ser expuesto sinceramente si se parte de una identificación con los gustos de la época, con la época misma tal como la conoce el realizador. En ese sentido, y yo desearía que se me entendiera, creo que el film de Godard puede ser admitido como verdaderamente crítico y profundamente moral. Y no son ni una cosa ni la otra las películas sobre la *juventud extraviada* que los señores burgueses hacen partiendo de la negación edificante de muchas cosas que, en definitiva, pueden hacer la vida digna de interés para esa misma juventud. *A bout de souffle* es, por encima de todo, un testimonio.

arte teatral por el camino más aparentemente sencillo: siendo fiel al texto, a la realidad creada por el autor.

Anne Meacham, a la cabeza de un reparto cuya flexibilidad ha hecho posible los propósitos del director, recrea con formidable intensidad a Hedda Gabler.

Las dos producciones de Strindberg, realizadas en un plano semiprofesional, distan mucho de alcanzar el nivel artístico que las obras hacen esperar y se quedan en un plano muy inferior en relación con *Hedda Gabler*; pero la calidad de los textos se impone siempre y al final, salva las representaciones.

En cualquier forma, el interés despertado por las tres producciones nos regresa al punto original: el valor de las repeticiones. Evidentemente, ni una sola de las producciones realizadas en Broadway (con excepción tal vez de *The Hothouse*, la obra de Brendan Behan importada en masa —obra, dirección, escenografía e intérpretes— de Inglaterra) se basa en textos que puedan compararse con los de Ibsen o Strindberg. Es claro que encontrar autores de esta altura no es fácil ni frecuente en ningún lado; pero lo importante es que tanto *Hedda Gabler* como *La danza macabra* y *Sueño* no sólo son mucho mejores sino también más modernas que cualquiera de las obras elegidas para representarse en Broadway, tanto por su forma como por su contenido, y entonces ¿qué es lo que impide utilizarlas? Simplemente; la naturaleza de los problemas que abordan, el impacto de las verdades que sus temas revelan. Ibsen y Strindberg no son "novedosos" porque son eternos; sus verdades están más allá de los problemas circunstanciales, efímeros y por lo general falsos del teatro que produce un interés sobre el capital invertido en su producción. Nadie arriesga dinero para "inquietar" y esta circunstancia es la que explica mejor su ausencia en los escenarios de Broadway, ya que su *novedad* es fácilmente comprobable.

"Hedda Gabler carece de ideales éticos", dice Bernard Shaw de la protagonista del drama de Ibsen, "... [Hedda] tiene imaginación y se siente atraída por la belleza; [pero] no tiene conciencia ni convicciones de ninguna clase; con su inteligencia, su energía y su extraño atractivo, permanece indiferente, envidiosa, insolente, cruel en su protesta contra la felicidad de los demás, diabólica en su desprecio por la gente inartística y las cosas, falsamente violenta como reacción contra su propia cobardía." <sup>1</sup> Esta precisa descripción de Shaw, coloca a Hedda Gabler junto a varias de las más altas personalidades literarias del siglo XIX; aquéllas cuya figura y significado anticipan las preocupaciones de los más importantes creadores en el siglo XX: las que luchan con el problema de la libertad. Como Stavroguin e Iván Karamazov, Hedda busca la libertad absoluta. En varios sentidos está relacionada con la actitud definida por Kierkegaard como puramente *estética* y anticipa al protagonista de *El extranjero*. Ibsen la utiliza como el eje central sobre el que expone toda una escala de valores. Alrededor de ella, como alrededor de Stavroguin, Iván Karamazov o Raskolnikov, atraídos por el resplandor del vacío, de la nada, de la libertad que es negación, giran todos los demás tipos humanos: Lövborg, el creador, el hombre dionisiaco que conoce el secreto de la vida y la ama, pero no puede resistir la atracción de la nada de Hedda y es destruido por la intensidad de su amor; Jørgen Tesman, el mediocre,

## TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

### PERMANENCIA DE IBSEN Y STRINDBERG

LAS EXIGENCIAS comerciales del teatro en Broadway, en donde cada producción es exclusivamente una inversión que se espera recuperar con el adecuado tanto por ciento de interés, anulan casi por completo la posibilidad de "repeticiones" de los autores que forman el gran repertorio tradicional del teatro. De acuerdo con el criterio de los productores, el público (en este caso mero "consumidor") quiere antes que nada *novedades*, y dentro de esta clasificación es muy difícil colocar a Esquilo, Shakespeare, Ford, Chéjov o Strindberg. La obra de teatro tiene que ser nueva por el mismo motivo que los automóviles cambian de línea cada año, aunque la belleza contenida en su novedad sea tan falsa como la de los mismos automóviles.

Esta característica, aparte de anular las posibilidades de crear una auténtica tradición teatral que contribuya a aclarar y cimentar el sentido de las obras contemporáneas, le da al teatro realizado en Broadway un carácter fugaz que limita notablemente su capacidad de trascendencia artística. Inclusive las pocas obras extranjeras que llegan a representarse se eligen teniendo en cuenta exclusivamente el éxito comercial alcanzado en su país de origen. Así, mientras las obras de Brecht, Ionesco, Beckett o Genet se llevan a la escena en salas pequeñas "fuera de Broadway", Anouilh y ocasionalmente Giraudoux (con treinta años de retraso) representan al teatro europeo en las grandes producciones; Fry o Camus, Crommelyck o Ghelderode, no son autores comerciales; Shakespeare o Racine, Büchner o Pirandello, sólo pueden verse cuando compañías europeas visitan la ciudad o cuando algún director se decide a abordarlas fuera del gran circuito comercial.

Gracias a este tipo de directores, durante la actual temporada, Ibsen y Strindberg han recibido especial atención. Del primero, David Ross, que en temporadas anteriores presentó con absoluta fidelidad y gran éxito las cinco obras capitales de Chéjov, prepara ahora un nuevo ciclo a base de obras de Ibsen y ha elegido para iniciarlo *Hedda Gabler*; del segundo, John Bowman está presentando simultáneamente, en dos salas, *La danza macabra* y *Sueño*.

La producción de *Hedda Gabler*, por la fuerza y propiedad de las actuaciones, por la fidelidad y riqueza de la dirección, por la exactitud con que los valores del texto se revelan en el escenario, es la más interesante y valiosa en lo que va de la temporada, dentro o fuera de Broadway. Utilizando con espléndida exactitud y sentido teatral el pequeño escenario en círculo del 4th Street Theatre, Ross ha logrado que el texto se desarrolle con un ritmo contenido y profundo que no sólo permite que las peculiaridades de cada uno de los caracteres se revelen con absoluta claridad, sino que además dota a la acción de la intensidad interior indispensable para que la naturaleza de los conflictos dramáticos se haga clara en todas las direcciones sugeridas por el contenido del diálogo. Los estallidos exteriores son siempre producto de los conflictos interiores de los personajes y se producen de un modo natural, perfectamente motivados por éstos; el movimiento escénico tiene un ritmo preciso que lo hace parecer siempre indispensable e independiente de las exigencias técnicas del escenario. De este modo, con una gran economía de medios, sin los lujos innecesarios ni las escenografías artificiosas características de Broadway, David Ross ha logrado crear una verdadera obra de