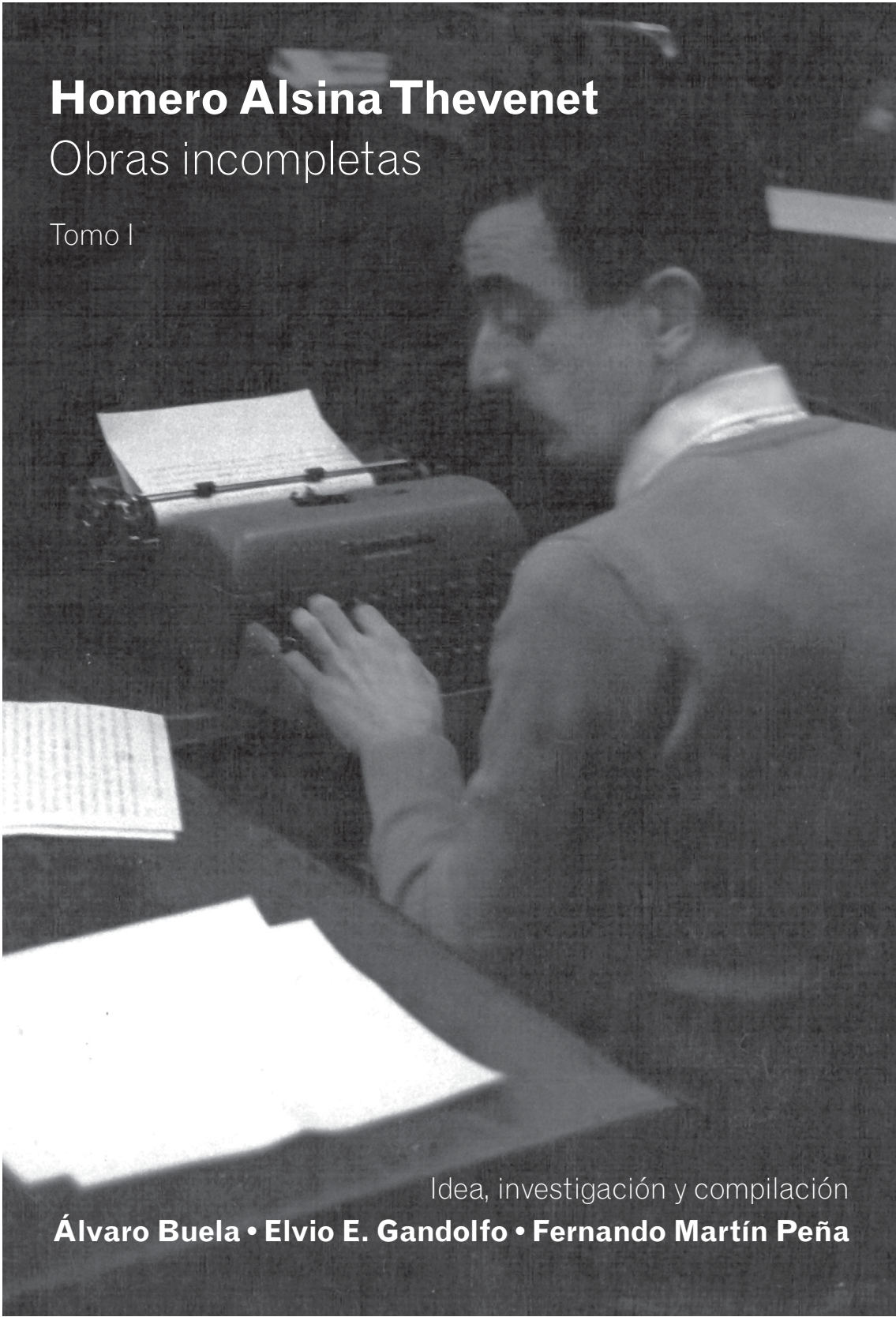




Homero Alsina Thevenet

Obras incompletas. Tomo I



Homero Alsina Thevenet

Obras incompletas

Tomo I

Idea, investigación y compilación

Álvaro Buela • Elvio E. Gandolfo • Fernando Martín Peña

ÁLVARO BUELA (Durazno, Uruguay, 1961) es periodista, docente y cineasta. Es colaborador de *El País Cultural*, del que fue co-editor hasta 2002. Ha realizado tres películas. Es coordinador académico del departamento audiovisual de la Universidad ORT Uruguay.

ELVIO E. GANDOLFO (Mendoza, 1947) es escritor, traductor, periodista. Vivió en Rosario, Buenos Aires y Montevideo. Integra el equipo de *El País Cultural* desde su fundación en 1989. Escribe en *Noticias* y diario *Crítica* de Buenos Aires.

FERNANDO MARTÍN PEÑA (Buenos Aires, 1968) es historiador de cine, docente, coleccionista y tiene a su cargo los ciclos retrospectivos del Malba. Ha publicado algunos libros sobre su especialidad.





24° FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE DE
MAR DEL PLATA



Homero Alsina Thevenet

Obras incompletas

Tomo I

Idea, investigación y compilación
Álvaro Buela • Elvio E. Gandolfo • Fernando Martín Peña

Introducción

Autoridades

Presidenta
Dra. Cristina Fernández

Vicepresidente
Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretaría de Cultura
Sr. Jorge Coscia

Autoridades INCAA

Presidencia
Sra. Liliana Mazure

Vicepresidencia
Sra. Carolina Silvestre

Gerencia General
Sr. Rómulo Pullo

Departamento De Comunicación
Lic. Ignacio Catoggio

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

Presidente
Sr. José Martínez Suarez

Productora General
Sra. Bárbara Keen

Edición: Luis Ormaechea.
Diseño gráfico: Verónica González.

© Eva Salvo - Andrés Alsina, 2009.

Todos los derechos reservados.
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
en el mes de octubre de 2009.

Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún
medio, sin expreso consentimiento de los autores.

La trayectoria profesional de Homero Alsina Thevenet (desde ahora H.A.T.) abarca 68 (sesenta y ocho) años de actividad y unos 20 (veinte) libros publicados. Fue el más importante crítico de cine que tuvo el Río de la Plata. Fue periodista y maestro de periodistas.

Ejerció la crítica en medios masivos durante un período en que el cine se exhibía exclusivamente en las salas de cine y ocupaba otro lugar en la sociedad. Logró, con otros, mejorar la cultura cinematográfica de varias generaciones de espectadores. Dejó la crítica poco a poco, por otras formas del periodismo cultural que entendió más útiles. Fue el primero en comprender que la reseña de estrenos, tal como se la viene practicando desde que existe, quedó detenida en un sitio donde ya no suceden las cosas que importan. El cine pasó a consumirse mayormente en TV, en formatos digitales hogareños, en Internet o en festivales, y los medios gráficos de gran circulación no dieron adecuada cuenta de ese cambio. H.A.T. creó entonces, en un medio masivo, un suplemento cultural como no hubo otro en la región. En un país de viejos se rodeó de jóvenes y con ese equipo mantuvo su vocación formativa hasta el último aliento.

Dado que H.A.T. fue consciente de su lector hasta el extremo de elaborar la mejor prosa posible para ser leído, sus textos no sólo proporcionan una reconstrucción posible de la evolución del cine como arte y espectáculo, sino también de su circulación, recepción y contexto. Como buen periodista, le importaba comprender y comunicar lo que entendía que era la realidad y esa pretensión informa el conjunto de su obra, que se inicia con la Guerra Civil Española y termina con la globalización, ayer de tarde. Como además H.A.T. no dejó pasar un solo día de su vida consciente sin escribir algo en algún lado, era inevitable que esa obra dijera también mucho sobre sí mismo hasta constituir una forma posible de biografía.

Pero era improbable que sus textos comunicaran todo esto si al reunirlos y seleccionarlos no respetábamos ciertas proporciones. H.A.T. odiaba generalizar, por lo que su historia ideal del cine nunca fue escrita y sólo podría pensarse en letra chica, hilvanada a través de una larga serie de películas que pertenecen a un contexto antes que a un autor. La selección de cada período de su trayectoria no podía, por lo tanto, realizarse en base a criterios que este caso serían improcedentes, como el de tomar sólo los textos sobre supuestas "películas importantes" o "sus films preferidos". Lo que había que lograr era que cada período estuviera adecuadamente representado en función de su oferta cinematográfica y del modo en que H.A.T. había respondido a ella. Comenzamos a trabajar sobre esa idea y en poco tiempo resultó evidente que no podíamos cumplir con la intención inicial de concentrar semejante

obra en un único volumen sin traicionarla. Primero creímos que harían falta dos, luego tres y al momento de escribir esto sospechamos que serán cuatro. Quisimos dar una idea del hombre a través de su obra y esa obra es inmensa.

Sobre este libro

La totalidad de este libro se integra con artículos de H.A.T. que nunca fueron reimpresos luego de su publicación original. Para unificar las numerosas citas de films con un criterio que permitiera al lector una identificación rápida de la referencia y que a la vez no empantanara la prosa, decidimos utilizar prioritariamente el título que H.A.T. usa más a menudo, que es el de estreno en Uruguay. En casi todos los casos ése es también el título argentino, aunque se ha procurado aclararlo cuando hubo diferencias. De inmediato o al término de cada artículo, el lector encontrará los datos básicos de cada film citado: título original, país, año de producción, director. La inmensa mayoría del material citado es de largo metraje, pero las menciones a films cortos están identificadas como "cm". Unos pocos títulos son recurrentes a lo largo de todo el libro y para evitar reiteraciones ofensivas es importante decir ahora, de una vez y para siempre, que el título original de **Lo que el viento se llevó** es *Gone with the Wind* y que fue producida por David Selznick en 1939 con el concurso de varios directores, notoriamente George Cukor y Victor Fleming. Asimismo, **Viñas de ira** se llama en inglés *Grapes of Wrath* y la dirigió John Ford en 1940. Tampoco deberá olvidarse que **El ciudadano** es siempre *Citizen Kane*, dirigida por Orson Welles en 1941.

Es improbable que H.A.T. se hubiese alegrado con la idea de una compilación como ésta, en parte porque decía que no se responsabilizaba de nada que hubiera escrito antes de 1952 y en parte porque no respetamos el criterio con el que él reunía sus notas, prolijamente repartidas en temas, personalidades, películas, notas sobre cine o notas ajenas al cine. Pero nuestro criterio también tiene su lógica: quisimos conciliar al H.A.T. ordenado, lógico, positivista y escéptico con el H.A.T. lúdico, cómico, amante de las paradojas y dispuesto a creer en los platos voladores. La estructura que elegimos se parece a la que él usaba en las muchas secciones de miscelánea que inventó a lo largo de su carrera o en sus dos Enciclopedias de Datos Inútiles. No tiene la lógica de los relatos lineales, sino que funciona de manera acumulativa. Hay un desarrollo cronológico, pero no es necesario seguirlo: el lector puede tomar este libro en cualquier página, y H.A.T. hará el resto.



Algunas definiciones alrededor de H.A.T. (en orden alfabético)

Accidentes: ver **Salud**.

Alfaro, Hugo R.: Periodista y escritor uruguayo nacido en Tala, Canelones (1917) y fallecido en Montevideo (1996). Al ingresar como crítico cinematográfico a la revista *Cine Radio Actualidad*, en 1940, inició con H.A.T. una amistad que duró más de cinco décadas. Volvieron a trabajar juntos en *Marcha*, desde 1946, donde ambos fueron responsables de la sección de cine. Cuando H.A.T. fue despedido (1952), Alfaro continuó como crítico y luego también administrador del semanario, hasta la clausura de éste por la dictadura uruguaya (1974). Imposibilitado de escribir, se dedicó a la venta de libros. Al regreso de la democracia, junto a otros periodistas fundó el semanario *Brecha* (1985), del que fue director durante ocho años. Es autor, entre otros, de los libros *Mi mundo tal cual es* (1966), *Ver para querer* (1970), *Navegar es necesario: Quijano y el semanario "Marcha"* (1984), *Reportajes a la realidad* (1985), *Mario Benedetti: detrás de un vidrio claro* (1986), *Pruebas de imprenta* (1990) y de la autobiografía *Por la vereda del sol* (1994).

Alsina, Andrés: (Montevideo, 1946) Único hijo de H.A.T., nacido de su primer matrimonio. Tuvo una juventud difícil, que H.A.T. sólo supo acompañar relativamente. Se inició en el periodismo en Argentina desde 1967 (*Confirmado, La Opinión, El Mundo*) y fue miembro del PRT-ERP durante la dictadura militar de 1966-73. Cayó preso y quedó libre pero indocumentado tras la amnistía dictada por el breve gobierno de Cámpora. Tras varios años de exilio en Suecia, regresó a



Montevideo y retomó la actividad periodística (*El Día, La Mañana, El Observador*), que ejerce hasta la fecha. Entre sus libros publicados se destacan *Secretos públicos; el difícil acceso a la información del Estado y la necesidad de transparencia* (2008, en colaboración con Mariana Zabala) y *Silencio - violencia doméstica: un caso* (2009). Es además un respetado docente de su especialidad.

Antitotalitarismo: Rechazo moral y/o práctico a los regímenes políticos que intervengan por la fuerza en todos los órdenes de una sociedad, ejerciendo una concentración de poder y prohibiendo la disidencia. // Rasgo más definido de la ideología política de H.A.T., derivado de su ética periodística, de su defensa de la autonomía intelectual y la libre expresión del individuo, y de su firme oposición a cualquier manifestación de autorita-

rismo o censura. (Ver **Conocimiento, Listas Negras, Peronismo**).

Autonomía: Condición de quien, para ciertas cosas, no depende de nadie. // Filosóficamente el concepto es muy próximo al de "libertad" y se expresaba en una frase recurrente de H.A.T.: "*A mí me gusta pensar solo*". Esa cualidad lo hizo alejarse de toda religión, mantener sus opiniones con argumentos propios y libres de todo compromiso, desafiar la oferta convencional del mercado en la información al lector, desconfiar de las modas y tendencias de la crítica mundial, evitar la conformación de camarillas legitimantes y rebelarse contra toda forma de autoritarismo (lo que le costó el empleo al menos en dos oportunidades).

Autor, Teoría del: Malentendido de origen francés. Originalmente, según fuera sugerida por Alexandre Astruc en 1948 y luego por François Truffaut en 1954, supone la posibilidad de identificar rasgos de estilo en el conjunto de la obra de un determinado realizador, como se los encuentra en un escritor, a partir del análisis de los elementos específicos de la narración cinematográfica. Hasta ese punto, la Teoría del Autor fue totalmente compartida por H.A.T., quien, como muchos de sus colegas, la aplicaba desde la década del 1930 sin saber que se llamaba así. Con el tiempo se transformó en una generalización que oculta de manera errónea un proceso creativo complejo y de orden colectivo. Esa segunda encarnación de la Teoría del Autor fue combatida tenazmente por H.A.T. en algunos artículos específicos y en innumerables menciones laterales de tono diversamente despectivo: "*Bluff de la crítica afrancesada*", "*los extravagantes*

críticos de Cahiers du Cinéma", "*la equívoca Teoría del Autor*", "*los alegres cultores de la Teoría del Autor*", etc. etc. H.A.T. prosiguió esa lucha más allá de la tumba. La segunda versión de su libro *Historias de películas*, publicado póstumamente, comienza diciendo: "*En la década de 1950, un grupo de jóvenes críticos franceses...*"



Beiderbecke, Bix:

(1903-1931) Legendario músico de jazz, que se destacó como pianista pero fundamentalmente como cornetista, en grupos propios o en grandes orquestas

como la de Paul Whiteman. Entre 1924 y 1930 participó de unas 270 grabaciones, que H.A.T. comenzó a conocer hacia 1937, por intermedio de **Juan Rafael Grezzi** (ver). H.A.T. se sentía ajeno a la poesía literaria, por lo que la música de Bix fue su mejor vínculo con lo sublime.

Bergman, Ingmar: (1918-2007) Genio sueco. Se inició como libretista en el cine de su país en 1944 y no pudieron detenerlo hasta 2003. Su obra no fue conocida fuera de Suecia hasta que **Juventud divino tesoro** (*Sommarlek*, 1951), su décimo film como director, llegó al segundo Festival de Punta del Este a principios de 1952. H.A.T. y Emir Rodríguez Monegal se contaron entre los primeros que escribieron elogios sobre el film y poco después se especializaron en su obra, tarea que culminó en el libro *Ingmar Bergman: Un dramaturgo cinematográfico*, publicado en 1964. Luego H.A.T. siguió la carrera de Bergman hasta su último largometraje, **Saraband**.

Cahiers du Cinéma (ver **Autor, Teoría del**).

Cigarrillo: Dim. de cigarro. // Único vicio conocido de H.A.T., practicado con intensidad desde la adolescencia hasta cuatro años antes de su fallecimiento (ver **Salud**). Previamente hubo algunos –fallidos– intentos de abandonarlo, con tremendas consecuencias para su carácter y, en especial, para quienes lo rodeaban (ver **Humor**).

Cine Universitario: Institución montevideana sin fines de lucro con características de cineclub, a la que H.A.T. estuvo vinculado desde que, en 1952, la directiva lo llamó para dirigir la revista *Film*. Puede fecharse su origen en 1945, cuando un grupo de estudiantes del Teatro Universitario del Uruguay se propone filmar películas y financiarlas con la venta de entradas. Sin embargo, la verdadera fundación data del 28 de diciembre de 1949, con la exhibición de **Lumière d'été**, de Jean Grémillon (1942), el documental **1848**, de Victoria Spiri-Mercanton (1949) y fragmentos de **La huida**, film producido por los estudiantes. Luego de sucesivas sedes, directivas y reformas de estatutos, la institución sigue en actividad, con sede en la calle Canelones 1280.

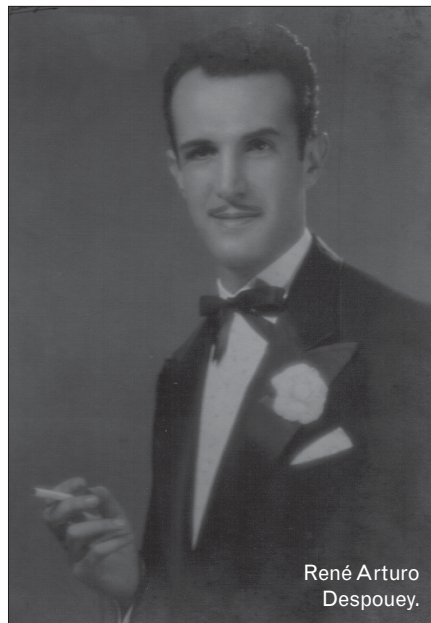
Conocimiento: 1. Acción y resultado de conocer, que en H.A.T. provenía de una curiosidad innata, de una sólida formación autodidacta y de la **terca autonomía** (ver) que también lo guiaba en otros órdenes de la vida. // 2. Entendimiento, inteligencia, razón, en su caso enmarcados por una mentalidad fuertemente influida por el **positivismo** (ver) y por la desconfianza ante los hechos no demostrables por la experiencia, los conceptos absolutos (ver **Autor, teoría del**) y las instituciones educativas. // 3. Conciencia, sentido de la realidad (*Perder el –*), conservados

por H.A.T. hasta el último suspiro. // 4. Conjunto de saberes, útiles e inútiles, que posee un individuo, aunque sólo muy pocos pueden transmitirlos en setenta años de carrera periodística y más de veinte libros dotados de un **es-tilo** (ver), una erudición y una generosidad infrecuentes.

Cronología (ver **Listas**).

Cursilería: 1. Cualidad de cursi. // 2. Nombre dado a la obra de un artista que, al pretender mostrar refinamiento o sentimientos elevados, resulta ridículo y de mal gusto. // 3. Calificativo utilizado con frecuencia en la primera etapa de la obra periodística de H.A.T. (1937-1952) y aplicado con fervor a casi todo melodrama (en especial si era mexicano), a las rancias manifestaciones de romanticismo y a los acartonados productos hollywoodenses de los años 30 y 40 (ver **Señoras**).

Despouey, René Arturo: Periodista, crítico y dramaturgo uruguayo, nacido en Montevideo (1909) y fallecido en Castellón, España (1982). Ingresó en 1931 al diario *El Nacional*, donde escribió de cine y teatro. Junto a los hermanos J. M. y C. A. Copello, Emilio Domínoni y Carlos A. Roux, en 1936 fundó la revista *Cine Actualidad*, más tarde rebautizada *Cine Radio Actualidad*. Su amplia cultura, su prosa sofisticada, su afilado sentido del humor y su solidez interpretativa fueron ejemplo para los periodistas jóvenes que entraron a la redacción, entre ellos H.A.T. y **Hugo R. Alfaro** (ver), quienes a lo largo de sus carreras escribieron diversos elogios al maestro. Retirado de *Cine Radio Actualidad*, a principios de los años 40 escribió brevemente en *Marcha* y luego se fue de Uruguay. Trabajó para la



René Arturo
Despouey.

BBC, las Naciones Unidas y la Unesco, residiendo en Londres, Nueva York, París y, finalmente, España. Es autor de algunas piezas teatrales: *Puerto*, *Sara Bernhardt*, *Impromptu isabelino*.

18 de Julio y Yí: Esquina céntrica de Montevideo. // Punto geográfico exacto donde en mayo 1937 (fecha aproximada) tuvo lugar un encuentro fortuito pero definitorio entre **René Arturo Despouey** (ver) y Eugenio Alsina (ver **Padres**), que en la oportunidad iba acompañado de su hijo Homero. Un año antes éste había ganado un concurso radial de preguntas sobre cine, y Despouey había fundado *Cine Radio Actualidad*. Mientras ambos adultos conversaban, Homero informó a Despouey que era seguidor de su revista; Despouey le respondió: *“Un joven que gana concursos debe ayudar a hacerla”*. Homero tenía catorce años.

Diva/o: (del latín, *Divus*) Artista del mundo del espectáculo que goza de

fama superlativa. H.A.T. no se dejaba engañar por el divismo, pero tenía debilidad por algunas divas como Greta Garbo, Marlene Dietrich y Marilyn Monroe, sobre las que escribió largamente.

Enciclopedia Británica: (Encyclopædia Britannica) Su primera edición apareció en tres volúmenes, entre 1768 y 1771, y fueron famosas por su erudición la novena (1875-1889) y la décima (1911). Debe su nombre a que se originó en Escocia, aunque actualmente se edita en Chicago. Durante su exilio en España, H.A.T. alquiló un departamento sin saber que allí se encontraría con todos los tomos de la decimoquinta edición (de 1977), que fueron fuente inagotable de alegrías. El idilio entre H.A.T. y la Enciclopedia Británica continuó después en Argentina y en Uruguay, renovado cada año con la adquisición de los “anuarios”, fuentes confiables de hechos destacados y obituarios. Su entusiasmo absoluto inicial se fue matizando con el paso del tiempo y el trabajo en *El País Cultural*, que por su amplitud temática multiplicaba el hallazgo de omisiones y evidenciaba las inclinaciones anglosajonas del producto.

Estilo: 1. Manera de escribir específica de un escritor o periodista: *El estilo de H.A.T.* // 2. Carácter propio o cualidad (personal e intransferible) que da a sus obras un escritor o periodista: *El estilo de H.A.T. es inconfundible por su administración precisa de la información, el uso de frases cortas, la aplicación del mandamiento “En cada frase un dato, en cada párrafo una idea”, la frecuente inclusión del humor y la construcción de remates eficaces, a modo de comentario irónico a los contenidos del artículo.* // 3. Personalidad del escritor o periodista desplazada a la elaboración y desarro-

llo de un texto, en el que se despliegan su particular ejercicio de la redacción y la gramática, su **conocimiento** (ver), sus fuentes (ver **Enciclopedia Británica**), su **memoria** (ver), su cosmovisión (ver **Autonomía**), su aproximación a la **verdad** (ver) y, eventualmente, su sentido del **humor** (ver). // 4. *Manual de —:* Canon de reglas periodísticas practicadas y predicadas por un medio o una figura de autoridad, que exige huir de la primera persona como de la peste (ver **Narrador indirecto**), eliminar toda retórica balbuceante (como el uso de preguntas que se responden en el mismo texto, o la utilización de latiguillos burdos como “Sin duda” o “Indudablemente”), chequear y rechequear los datos y la ortografía hasta que ardan los párpados (en especial si se trata de fechas y de nombres propios) y, sobre todo, ser *“claro, conciso y enganchar al lector desde la primera frase”*. // 5. Motivo de parodia al volverse dogmático. Ej. contado por el propio H.A.T. y tomado de la vida real: H.A.T. (a un colega) — *“En periodismo hay que ser claro, conciso y enganchar al lector desde la primera frase”*; colega (a H.A.T.) — *“De acuerdo: andate a la puta que te parió; claro, conciso y te va a dejar enganchado por un buen rato”*.

Ford, John: (1894-1973) Máximo director norteamericano, vinculado al cine en la década de 1910 a través de su hermano Francis (que era actor y director). Co-



menzó a dirigir, mayormente westerns, en 1917, y desarrolló una filmografía que superó los 140 títulos. H.A.T. admiraba la homogeneidad narrativa de William Wyler, pero se emocionaba con el cine de John Ford y le dedicó los desbordes de entusiasmo más extremos que se permitió en su obra crítica. **Vías de ira** es uno de los films más citados en este libro, donde también se encontrarán elogios reiterados a **La patrulla perdida**, **El delator** y **Fuimos los sacrificados**, entre otras. Su crítica de **Qué verde era mi valle** se tituló sencillamente *“Viejo y querido maestro”*, exclamación que ratificó al incluirla en un libro de 1973. Pero la expresión insuperable de su amor a Ford tuvo lugar en 1941, cuando llegó a proponer el asesinato de las personas que hablaban en el cine durante la proyección de su film **El largo viaje de regreso**.



Grezi, Juan Rafael: (1911-2000) Investigador, historiador y coleccionista de jazz. Llegó a reunir decenas de miles de discos y cintas, que conformaron la colección especializada más importante de Latinoamérica. Escribió sobre el tema en diversos medios, comenzando por *Cine Radio Actualidad*, donde popularizó el seudónimo “Sedim”. En su casa del barrio de Pocitos se reunió durante más de sesenta años una peña semanal para escuchar jazz (cuya única regla era escuchar en silencio). De la misma participaron, entre otros, **Hugo Alfaro** (ver), H.A.T. y Eugenio Hintz. Grezzi fue esencial en el desarrollo de la pasión de H.A.T. por **Bix Beiberdecke** (ver).

Hollywood: Primero pequeña localidad, después barrio de Los Ánge-

les, donde se asentó gran parte de la industria del cine. Por extensión, sinónimo del cine y la farándula cinematográfica americanas, y de todo un modo de ver la vida a través de la pantalla. H.A.T. tuvo un interés central en cineastas como Bergman o Stroheim, entre otros muchos, pero la zona que más trabajó fue la de los incontables vericuetos de la filmación de una película con gran presupuesto, narración clásica, muchos técnicos y rodaje en estudios, o sea Hollywood. En la base estaba su convicción de que atendiendo sólo a los directores no se entendía mayormente nada, y desmontando ese laberinto entre técnico y económico, sí. Pocos supieron más (incluso en inglés) sobre productores, grandes estudios, funcionamiento del sistema de estrellas, premios Oscar, censura y **Listas Negras** (ver). De paso, ese enfoque le permitió alejarse aún más de la revista *Cahiers du Cinéma* (ver). El caso de los productores Irving Thalberg o Sam Goldwyn, o el ejemplo recurrente de **Lo que el viento se llevó** y **Casablanca** como “películas de productor” fueron temas centrales y repetidos de H.A.T.

Humor: 1. Condición del carácter que en H.A.T. afluía esporádicamente, en carcajadas espontáneas, ante los *cartoons* de *The New Yorker*, o no afluía en absoluto, en especial si estaba tratando de dejar de fumar (ver **Cigarrillos**). // 2.a **Buen** →: Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo y que en H.A.T. se despertaba ante las paradojas, el trabajo bien hecho y las chicas; 2.b **Mal** →: ídem ante las erratas, la burocracia, los ruidos molestos, la impuntualidad, los achaques de salud y el factor humano en general (“*La gente es lo peor que hay*”). // 3. Jovialidad ajena que H.A.T. admiraba si venía acompañada de inge-

nio pero no de fingimiento o exceso de cortesía (“*La gente simpática es la que te jode*”). // 4.a – **voluntario**: Ingrediente esencial del **estilo** (ver) periodístico de H.A.T., fundado en el absurdo y el **nonsense** de origen anglosajón, aunque matizado de esperpento español y sofismas rioplatenses; 4.b – **involuntario**: Efecto producido por la lectura de sus obsesiones, fobias y rabietas.

Índice: Indicio o señal de algo. // En un libro u otra publicación, lista ordenada de los capítulos, artículos, material, voces, etc., en él contenidos, con indicación del lugar donde aparecen. // Relativo a H.A.T., instrumento indispensable para poner orden en el mundo y encontrar rápidamente el dato preciso. Uno de sus pasatiempos preferidos era la confección de índices, afición análoga a la que sentía por las **Listas** (ver) y las **Cronologías** (ver). Hizo índices minuciosos de sus muchas colecciones de revistas de cine y en algún caso agregó también un índice de los índices preexistentes. En el disco rígido de su última computadora se encontraron índices muy diversos (artículos de la revista *Clásica*, películas recomendadas a un amigo, videos incorporados a Cinemateca Uruguay, fotos publicadas por la revista *El Amante Cine*). Un libro sin índice le producía infinitas suspicacias; por el contrario, un índice exhaustivo le inspiraba adjetivos curiosamente volupuosos, como “poderoso” o “fornido”.

Jazz: (voz inglesa) Género musical derivado de ritmos y melodías afronorteamericanas. H.A.T. se inició en la afición al jazz en su infancia a través de la radio y llegó a improvisarse una batería con elementos caseros, pero luego la fractura de su clavícula privó al mundo de un percusionista. El amor por el jazz

se mantuvo toda la vida, sin embargo, entendiendo por jazz el producido hasta comienzos de la década de 1930, que tuvo un devoto resurgimiento en la segunda mitad de la década de 1950. Hacia 1967 H.A.T. descubrió en Buenos Aires a la Porteña Jazz Band, sobre la que escribió un largo artículo en *Panorama* y de la que se mantuvo admirador. Ver **Grezzi**, **Juan Rafael** y **Beiderbecke**, **Bix**.

Juegos: Ejercicios recreativos sometidos a reglas, y en los cuales se gana o se pierde. // Gran parte del espíritu de H.A.T. disfrutaba mucho con algunos juegos tradicionales, como el póker o la canasta. Pero también cultivó otros más curiosos, como el “juego de los fósforos” (o Nim) que aparentemente tiene origen en China y se lo puede ver practicado en **El año pasado en Marienbad** (Resnais, 1961), aunque contemporáneos memoriosos recuerdan el día en que H.A.T. los citó en su casa para demostrarles que en el film había un error en su aplicación. La **memoria** (ver) prodigiosa de H.A.T. lo volvía imbatible en el “juego de los fósforos”, porque hay un cálculo en números binarios que asegura el éxito. Otro pasatiempo inútil pero irresistible era deducir sin error el día de la semana de cualquier fecha, a partir de una fórmula que aplicaba mentalmente en pocos segundos. En sus últimos años jugaba con entusiasmo al **sudoku**, que el diario *El País* de Montevideo publicaba regularmente.

Lavalleja, Virgilio: Seudónimo con el que H.A.T. se dedicaba a incordiar a sus colegas enviando cartas a las redacciones propias y ajenas. Comenzó a utilizarlo en Buenos Aires, en los años 60, y lo mantuvo hasta el fin de sus días, cada vez que encontró motivo para manifestar alguna protesta (por

datos erróneos, por ruidos molestos, por reglamentaciones arbitrarias). En ocasión de hacer una ficha de su *alter ego* (ver **Toc**), H.A.T. escribió que Virgilio Lavalleja “*ha escrito (...) numerosas Cartas de Lectores, que los diarios rara vez le publican, lo que atribuye a que suele tratar temas domésticos de escaso interés público. Eso explica su habitual mal humor. Aún así, proyecta editar una selección de ellas bajo el título Obras Incompletas.*”

Listas: Enumeración, generalmente en forma de columna, de personas, cosas, cantidades, etc., que se hace con determinado propósito. // Una zona del cerebro y el espíritu de H.A.T. gozaba con las listas, empezando por las candidaturas para el Oscar, siguiendo con “las diez mejores películas”, y llegando a las sucesivas recopilaciones del *Libro de las listas* de Irving-Wallachinsky y sus variantes. También le agradaba hojear las ediciones del libro Guinness de los récords. Ampliado, el concepto podía llegar a la **Enciclopedia Británica** (ver). Por cierto, en su perfil productivo importaban la rapidez, la precisión, incluso la ansiedad, y estos libros que ordenaban las cosas en paquetes alfabéticos de consulta rápida eran modos de obtener velozmente un dato, o de adornar un artículo con un hecho insólito. Pero también había un puro disfrute en el mero consumo de listas, o en su defecto, de **índices** (ver). Como es lógico, los índices o listas del propio H.A.T. tenían una solidez considerable, de origen anglosajón, en cuanto a la consulta rápida por otros.

Listas Negras (en Hollywood): 1. Nombre genérico otorgado a los procedimientos de depuración de comu-

nistas llevados adelante en EE.UU. por el aparato político conservador y los estudios de **Hollywood** (ver). El proceso se inició en 1947 con la coartada de la Guerra Fría entre EE.UU. y la URSS, aunque las causas profundas pueden encontrarse en el conflicto que, desde tiempo atrás, venía ocurriendo entre los directivos de los estudios cinematográficos y los sindicalistas, muchos de ellos comunistas. A lo largo de más de una década marcada por un clima de patriotismo y paranoia crecientes, hubo despidos y prohibición de trabajar en la industria (las “Listas negras” propiamente dichas), presiones para declarar, resistencia de algunos, delaciones de otros, trabajo encubierto, migraciones hacia Nueva York o hacia el exterior. Las presiones cedieron recién a principios de los años 60, coincidiendo con la caída del sistema de estudios. // 2. Sinón.: **Caza de brujas en Hollywood**. // 3. Sinón.: **Maccarthismo**, en alusión al senador Joseph McCarthy (1908-1957), a pesar de que su injerencia en el proceso inquisidor se inició en 1950, tres años después de que hubiera comenzado a sesionar el Comité de Actividades Antinorteamericanas, y culminó en 1954. // 4. Especialidad, obsesión y tema recurrente de H.A.T., al que dedicó dos libros e infinidad de artículos, comenzando por uno escrito en tiempo real (“Un tema de nuestros días: El comunismo en Hollywood”; **Marcha**, 31 de octubre, 1947) y terminando por una alusión incluida en una reseña publicada pocos meses antes de su muerte (“Muchos libros destruidos: Los triunfos de la barbarie”; **El País Cultural**, 29 de abril, 2005). La necrológica que dedicó a H.A.T. la periodista Rosalba Oxandarbat se tituló, afectuosamente, “Otra de Listas Negras, maestro”.

Memoria: Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda información obtenida en el pasado. // En H.A.T., abarcaba las fichas técnicas de todas las películas estrenadas en Montevideo entre 1935 y 1964, las direcciones postales y los números de teléfono de medio mundo (incluso de cinco o seis décadas antes), los chistes de su amigo Mauricio Müller, los **cartoons** de **The New Yorker** de por lo menos 50 años, la vida entera —en la tierra y en el infierno— del senador Joseph McCarthy (ver **Listas Negras**), quién dijo qué ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas (**ídem**), la voz de **Margaret Sullivan** (ver), cada fotograma de **El ciudadano**, **Lo que no fue** y **Viñas de ira**, los trucos matemáticos para sorprender amigos y otros miles de datos que se fueron con él y no figuran en su amada **Enciclopedia Británica** (ver).

Menem, Carlos Saúl: (n. 1930) Presidente argentino peronista por dos períodos consecutivos que abarcaron una década exacta (1989-1999). // H.A.T. fustigó sin pausa a Menem y su gobierno, con momentos de desánimo y furia cuando fue reelegido por los votantes argentinos. // **Menem, Avión de:** Muy costoso medio de transporte presidencial de Menem, adquirido en desmedro de gastos en educación o salud. Para H.A.T. simbolizaba (en notas, reseñas, sueltos de la sección **Mundo Cane** o el diálogo diario) el paradigma indiscutible del desquicio y el derroche del gobierno justicialista.

Mujeres: Personas del sexo femenino en presencia de las cuales H.A.T. se volvía irresistible. En confianza se lo escuchó decir “**Hubo cinco mujeres en mi vida**”, pero en ese momento no amplió el concepto. Era fácil deducir que una,

la definitiva, fue **Eva Salvo** (ver) desde 1960; otra debió ser Andrea Bea, madre de su hijo Andrés, con quien estuvo casado entre 1945 y 1950. Una tercera pudo ser una joven identificada solamente como Fabi, tras la cual H.A.T. partió por primera vez a Buenos Aires en 1943. Las otros dos fueron o pudieron ser, durante la década de 1950, la actriz Alma Claudio y la conductora de TV Marisa Montana, pero esto no lo supimos por el propio H.A.T., que sabía ser discreto, sino por infidencias de sus compañeros de generación.

Narrador indirecto: personaje abstracto, creado por H.A.T. para narrar un hecho de su propia experiencia sin recurrir a la primera persona. El recurso puede encontrarse con abundancia a lo largo de toda su producción y se detecta por su extraña vaguedad, que contrasta con la prosa definida y precisa que la contiene: “**Orson Welles vino a Sudamérica, y en un reportaje que le hicieron en Montevideo...**” (1943); “**Un jurado no consiguió imponer su nombre correcto en los documentos oficiales**” (1964); “**Un curioso decidió conseguir el dato en la biblioteca del centro Georges Pompidou**” (1982); “**Un habitante de Montevideo, que llamaremos Zeta, es propietario de un modesto auto Volkswagen, modelo 1987...**” (2003).

New Yorker, The: Prestigioso semanario cultural neoyorquino, que comenzó a publicarse en 1925 y que alberga tanto notas extensas sobre arte, política o sociedad, como relatos, crítica y guía de espectáculos. H.A.T. lo admiró siempre, no sólo por sus exigentes criterios de chequeo informativo sino por el cuidado en la edición de la sintaxis y la gramática de su material. Apreciaba mucho las notas de Janet Malcolm, y de Alma Guiller-

moprieto, entre muchos otros autores. Varias de las notas extensas escritas para **El País Cultural** se inspiraban explícitamente en notas del **New Yorker**.

Onetti, Juan Carlos: (1909-1994) Escritor central de la literatura uruguaya. Se conocieron en el semanario **Marcha** en el período de fundación (1939-40).



Más tarde, durante la primera estadía de H.A.T. en Buenos Aires convivieron algún tiempo en una pensión de la avenida Córdoba. A H.A.T. lo asombraba su modo de vivir bohemio, y el atractivo que tenía sobre las mujeres, a pesar de su hosquedad. Cuando en la década de 1970 ambos vivían en España, H.A.T. lo llevó a pasar un fin de año con amigos uruguayos, y Onetti terminó cantando tangos, para sorpresa de los presentes.

Padres: Pareja responsable de la vida de una tercera persona, llamada hijo. // H.A.T. fue hijo de Judith Thevenet, que era maestra, y de Eugenio Alsina, periodista y funcionario de la Intendencia de Montevideo. Eugenio abandonó a Judith antes de que H.A.T. naciera, por lo que



De pie: una señorita llamada Carmen y Abraham A. Thevenet. Sentados: Judith Thevenet y Eugenio Alsina.



H.A.T. y su madre.

éste y su hermana mayor Mireya¹ fueron criados por la madre en condiciones de pobreza. De niño H.A.T. llegó a ocultar un dolor de muelas para evitarle a la madre el gasto que suponía ir al dentista. A los once años, por su propia iniciativa, retomó la relación con el padre y supo conservarla, aunque nunca con la veneración que lo unió a su madre.

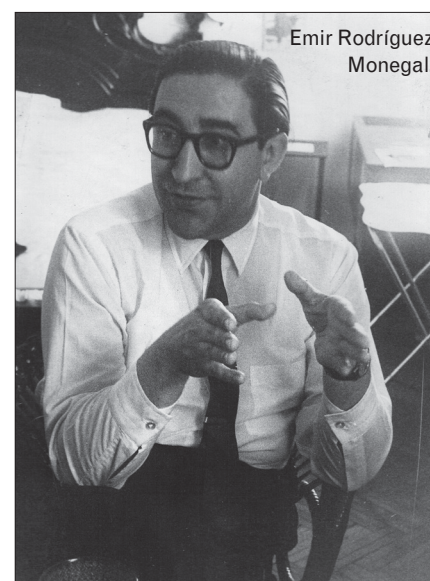
Periodismo: Profesión de informar, cuyo papel y tamaño fue creciendo desde el siglo XIX. // A partir su trabajo en el semanario *Marcha* y luego como jefe de la sección *Espectáculos* en el diario *El País*, H.A.T. llegó a ser un crítico de cine legendario en el Río de la Plata. En Uruguay desde 1989 pasó a convertirse, además, en un periodista legendario. Menos áspero y tajante que en épocas anteriores, recibía a menudo a jóvenes interesados en la profesión, sobre cuyos textos aplicaba sus reglas ya clásicas (ver **estilo**) de claridad y concisión. El desplazamiento se advierte también tanto en la amplitud temática de sus dos últimas décadas, como en la atención

que prodigaba en las páginas de *El País Cultural* a la publicación de manuales de estilo, o libros sobre la profesión.

Peronismo: Movimiento político argentino surgido hacia 1945 y afianzado tras el triunfo de Juan Domingo Perón en las elecciones de febrero 1946. // H.A.T. opinó en ese momento que el peronismo era “una sensación desagradable”, que aumentó con los años, pero, a diferencia de muchos argentinos, eso no lo hizo festejar el golpe militar que lo derrocó en 1955 ni tampoco el que terminó con un tercer gobierno peronista en 1976. Desde 1989 H.A.T. odió, al igual que muchos peronistas, las dos gestiones presidenciales de **Carlos Saúl Menem** (ver), contra las cuales escribió en numerosas oportunidades, pero ese odio no le impidió después señalar también la corrupción en el senado que promovió el posterior gobierno de Fernando de la Rúa. Desde 2001 la capacidad de odio de H.A.T. quedó acaparada por las hazañas políticas de George Bush (h), por lo que nunca se conoció su opinión sobre las gestiones de Duhalde y Kirchner.

Positivismo: Corriente filosófica y epistemológica del siglo XIX, basada sobre todo en las ideas de Augusto Comte. Profesaba la creencia sólo en la experiencia y la observación, es decir la ciencia. En muchos aspectos complejos (el sexo, la política, la homosexualidad, incluso la estética) H.A.T. sonaba positivista, pero al mismo tiempo no se privó de creer en ciertos fenómenos paranormales, del mismo modo que el auge del positivismo coincidió en parte con el del espiritismo. En cualquier caso, las esencias le resultaban sospechosas. Interrogado en un reportaje acerca de si se pondría en manos de Dios contestó: “No creo en Dios. Me lo he planteado más de una vez, pero la verdad no puede estar ahí. Si Dios existiera, se sabría”.

Rodríguez Monegal, Emir: (1921-1985) Figura central en el aspecto literario (así como H.A.T. lo fue en el cinematográfico) de la primera época del semanario *Marcha* y por lo tanto de la “generación del 45”, en la que se contaban Mario Benedetti, Idea Vilariño,



Emir Rodríguez Monegal.

Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, entre otros. Dotado de un torrente de información indetenible y de una capacidad tan certera para elogiar como para atacar o hasta injuriar, fue fundamental para llamar la atención sobre escritores extranjeros (Proust, Thomas Mann, Melville) o rioplatenses, muy en especial Borges y Onetti. Para H.A.T. fue una influencia casi siempre benéfica y cada uno de ellos se jactaba de haber entibiado alguna polémica demasiado intensa del otro. En el trabajo en la revista *Film* y sobre todo después en la redacción de *El País* superaban sus diferencias con la siguiente fórmula: “A cierta altura nos poníamos de acuerdo en qué estábamos en desacuerdo, y a partir de allí teníamos mucho que hacer”. H.A.T. tuvo la curiosa tarea de traducir al castellano el libro *Borges, una biografía literaria* (Fondo de Cultura Económica, México, 1987) que Rodríguez Monegal había publicado inicialmente en inglés, lo que le demandó la tarea erudita de rastrear durante años los textos originales de las múltiples citas del autor.

Salud: 1. Estado general del organismo: *H.A.T. tenía una salud frágil.* // 2. Estado en que el ser orgánico ejerce normalmente todas sus funciones: *Pero no tan frágil como para dejar de fumar dos paquetes diarios de cigarrillos (ver) durante más de medio siglo, o para limitar su capacidad de recuperación luego de media docena de intervenciones quirúrgicas y de otros tantos accidentes, casi todos ellos atribuibles a su ansiedad.* // 3. Condiciones físicas en que se encuentra un organismo en un momento determinado: a los 22 años, un episodio de acumulación de aire en el pecho debida a una lesión de pulmón (neumotórax) dejó secue-

¹ Hubo otro hijo, Leopoldo, que enfermó y falleció siendo aún niño, antes de nacer H.A.T.

las; a los 50 una úlcera derivó en una operación que le redujo el estómago en dos tercios; a los 54 le descubrieron una extraña malformación congénita en el sistema nervioso central, conocida como Síndrome de Arnold; a los 73 le extrajeron la vesícula luego de una crisis aguda; a los 79 recrudecieron los broncoespasmos que, finalmente, lo convencieron para dejar de fumar; a los 83 fue internado por un trastorno intestinal que condujo a una intervención quirúrgica; los efectos de la anestesia general le produjeron problemas respiratorios que fueron la causa su fallecimiento.

Salvo, Eva: Nació en Buenos Aires, muchísimos años después que H.A.T. Se conocieron en 1960, mientras ella era secretaria de Cine Club del Uruguay. En ese momento H.A.T. participaba activamente en Cine Universitario, que era una institución rival, pero ambos supieron ignorar las históricas internas que hasta entonces habían distanciado a ambas entidades. La leyenda dice que H.A.T. pronunció la frase “¿Cuándo se te ve la cara, que me gusta?” y ya no volvieron a separarse hasta la muerte de H.A.T. en 2005. Mujer de temperamento esencialmente práctico, Eva se caracterizó por organizar las estrategias necesarias para superar distintos trances cotidianos (mudanzas, trámites, refacciones edilicias, vacaciones, problemas de salud) que de otro modo H.A.T. hubiese postergado en favor de las urgencias laborales. Durante el exilio de ambos en Barcelona, Eva fue, además, el principal sostén económico de la pareja trabajando como secretaria de una editorial. A lo largo de los años, no faltó el gracioso que recordara a H.A.T. la paradoja que suponía ser antiperonista y convivir con una Eva.

Señoras: 1. Personas respetables, nobles y decorosas de avanzada edad. // 2. Figuras frecuentes en las crónicas y reseñas del joven H.A.T. (ver capítulos *Cine Radio Actualidad* y *Disculpe!*), aunque no en tanto “*respetables, nobles y decorosas*” sino como símbolo de la hipocresía pequeñoburguesa, la moral conservadora y la mentalidad provinciana. // 3. **Para –:** calificativo aplicado a películas desbordantes de falsedad y **cursilería** (ver), a veces acompañado del adj. “*gordas*” (“*Para señoras gordas*”). // 4. **Buenas –:** metáfora del oprobio social. Ej.: “*La buena señora (...) va al cine y se emociona profundamente con la historia de la Cenicienta que era un ángel de bondad injustamente maltratado por sus semejantes, (y) quizá se promete a sí misma ser buena en lo futuro y no maltratar a la gente, pero se olvida de su promesa y de su deber moral cuando al día siguiente le dice a la criada cosas non sanctas, que le obligan a buscar otra criada, por el solo hecho de que un plato se haya despedazado en el suelo.*” // 5. Intercambiable por “*ancianas*”. Ej.: “*Montevideo está lleno de imbéciles bien vestidos y de ancianas que se hacen un lío para cruzar la calle*”.

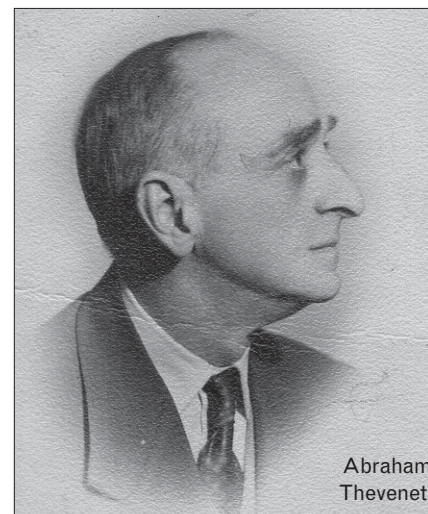
Sobrina: Hija del hermano o de la hermana. // Relativo a H.A.T., primera corte de apelación sobre la claridad de una nota (y su respeto al lector de un diario). Ej. reiterado: “¿*Esto lo entendería mi sobrina?*”. Después exigía que la nota también pudiera superar las observaciones de un experto en el tema.

Sullavan, Margaret: (1909-1960) sufrida actriz norteamericana, de formación teatral, que evitó ser encasillada por los estudios, manejó su carrera con autonomía y se ganó cierta fama de temperamental. Hizo poco cine, la mayor parte

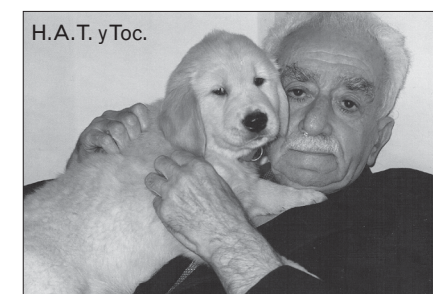


durante la década de 1930 y se ganó el amor de H.A.T. en sus films para el director Frank Borzage: **Tres camaradas**, **La hora radiante**, **La hora fatal**. También estuvo memorable en **Rosa de sangre** (King Vidor), **El bazar de las sorpresas** (Ernst Lubitsch) y **La usurpadora** (Robert Stevenson). // **Margaret Sullavan, voz de:** Sonido que el aire expelido de los pulmones de Margaret Sullavan producía al salir de la laringe, haciendo que vibren sus cuerdas vocales y el corazón de H.A.T. Al menos en dos oportunidades H.A.T. la utilizó como ejemplo artístico de lo sublime, la primera durante su campaña contra el doblaje (“*preferiremos creer que Margaret Sullavan ha muerto para siempre, antes que comprobar cómo un propósito meramente comercial sacrificará su voz*”, 1945) y la segunda durante su polémica con Cine Club del Uruguay (“*la voz angustiada de Margaret Sullavan*”, 1950).

Tío pianista de Gardel, El: Abraham Thevenet, hermano de la madre de H.A.T. y conocido con el curioso seudónimo de



Pachincho, fue un hábil pianista que trabajó cierto tiempo entre la comunidad hispanoparlante de Nueva York. Circunstancialmente fue empleado para acompañar a Gardel durante el rodaje de una de sus películas (con toda probabilidad **Cuesta abajo**, 1934) y doblarlo en una escena en que el Morocho del Abasto finge que tocaba el piano. El aporte económico del tío Pachincho, que enviaba desde Estados Unidos parte de su sueldo en dólares, fue importante para la supervivencia de la familia de H.A.T.



Toc: Nombre dado al ejemplar de **golden retriever** adquirido por el matrimonio H.A.T.-**Eva Salvo** (ver) en el año 2000, y motivo de una revolución doméstica que el primero dejó documentada en una crónica de ese mismo año (“Instrucciones para un perro incivil”, 18 de diciembre), publicada en **El País Cultural** bajo el seudónimo **Virgilio Lavalleja** (ver). El texto fue sólo una de las manifestaciones de cariño y entusiasmo juvenil que la mascota despertó en H.A.T., al que pueden sumarse relatos diarios de hazañas caninas a sus compañeros de redacción e innumerables fotos.

Verdad: 1. Conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente, fundado básicamente en dos pilares: la experiencia propia (ver **Autonomía**, **Conocimiento** y **Positivismismo**) y la **Enciclopedia Británica** (ver).



H.A.T. y otros periodistas
en Ezeiza - Agosto de 1968.

// 2. Conformidad de lo que se dice con lo que se piensa ("**No quiero ganar ningún concurso de popularidad**"). // 3. Juicio o proposición que no se puede negar racionalmente, en especial para una mente refractaria al psicoanálisis. // 4. Cualidad de veraz, despojado de engaño y artificio: patrón estético del joven H.A.T. para la valoración del cine y, por ende, sinónimo de **verosimilitud** (ver críticas 1937-1952).

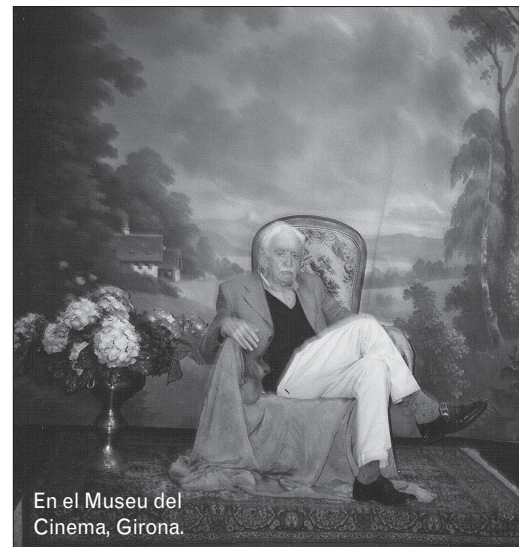
Viajes: Traslado que se hace, de una parte a otra, por aire, mar o tierra. // Sin contar traslados a Buenos Aires o Brasil, H.A.T. comenzó a conocer el mundo a partir de 1957 y los primeros viajes importantes que realizó fueron por motivos laborales, como su desempeño en el jurado de la edición 1964 del Festival de Karlovy Vary, que le permitió recorrer Europa del Este en una época en que no era frecuente hacerlo. En 1968 fue invitado a México para asistir a un estreno de la 20th. Century Fox y terminó cubriendo para **Panorama** las revueltas estudiantiles de agosto y septiembre que

tardaron en llegar a conocimiento de la prensa internacional. Desde 1989 se permitió con más frecuencia los viajes de placer, generalmente organizados por su mujer, y así volvió a Estados Unidos y conoció el Caribe, Israel, Italia y Portugal, entre otros destinos. Durante este último período fue también asiduo embajador de **El País Cultural** en numerosos congresos latinoamericanos.

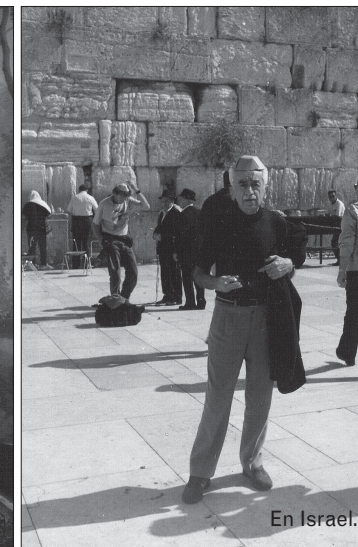


Wyler, William:

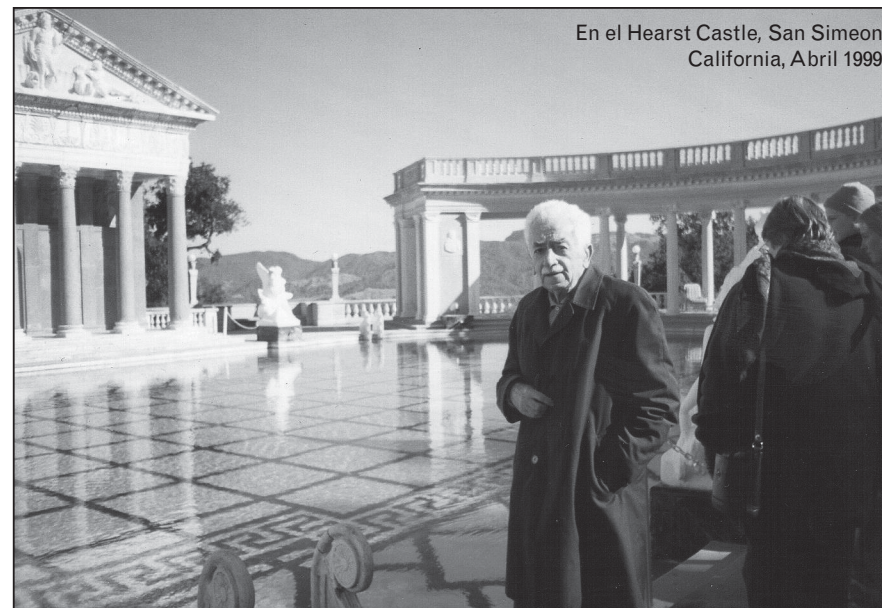
(1902-1981) Realizador nacido en Alsacia (hoy Francia, pero en ese momento Alemania), activo en el cine norteamericano desde comienzos de la década de 1920. Comenzó a dirigir westerns en 1925 y con el tiempo llegó a ser uno de los directores que mejor dominó las sutilezas del lenguaje narrativo clásico durante el período de apogeo de los grandes estudios de Hollywood. H.A.T. estudió concienzudamente sus films (en particular **Infamia**, **Jezabel**,



En el Museu del
Cinema, Girona.



En Israel.



En el Hearst Castle, San Simeon,
California, Abril 1999.

Callejón sin salida, Lo mejor de nuestra vida, La heredera) y le admiró el rigor y la inteligencia con que sabía servir a su tema con recursos formales que se volvían imperceptibles para el espectador debido a su completa funcionalidad dramática. Se podría sospechar además que esa lección de Wyler fue uno de los principales modelos que

H.A.T. tuvo en cuenta para definir el **estilo** (ver) de su propia prosa, que cuando alcanzó su madurez, hacia 1950, se caracterizó precisamente por su fluidez, su funcionalidad y su apariencia de cosa conseguida sin esfuerzo. Sin embargo, su afecto por Wyler no lo hizo elogiar **Ben-Hur** (1959), lo que constituyó otra prueba de **autonomía** (ver).

Cronología básica

1922: Nace H.A.T. en Montevideo, el seis de agosto. Fue domingo.

1928: Primer contacto con el cine. “*Una muda, de bomberos; los nombres se han perdido*”.

1933: Fractura de clavícula; para amenizar su convalecencia el padre de H.A.T. le consigue un pase gratuito e inicia así su vínculo asiduo con el cine.

1936: Gana un concurso sobre cine en un programa radial, al que luego asiste como comentarista, de pantalón corto.

1937: Ingresa en el semanario *Cine Radio Actualidad*.

1939: Colabora como corrector de pruebas en el semanario *Marcha*. Conoce a Juan Carlos Onetti.

1943: Vive en Buenos Aires. Comparte pensión con Juan Carlos Onetti. Escribe sobre cine en la revista *Sur* de Victoria Ocampo, con lo que su firma aparece junto a las de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y otros eminentes.

1944: Regresa a Montevideo tras sufrir un neumotórax. En noviembre se hace cargo de la página de cine del semanario *Marcha*.



1945: Se casa con Andrea Bea. En noviembre ambos parten a Buenos Aires.

1946: A fines de abril H.A.T. está de regreso en Montevideo y retoma la página de cine de *Marcha* en colaboración con Hugo Alfaro. En noviembre nace su hijo Andrés.

1947: Tras desempeñarse en varios empleos paralelos a su actividad periodística, gana por concurso un trabajo estable en la Caja de Ahorro Postal.

1950: Divorcio de Andrea Bea.

1952: En enero H.A.T. es uno de los once críticos que descubren simultáneamente el cine de Ingmar Bergman en el segundo Festival de Punta del Este. En febrero es despedido de *Marcha* por desobediente. En marzo comienza a publicarse la revista *Film*, de intención mensual, creada y codirigida por H.A.T.

1954: Comienza a publicar regularmente en el diario *El País*.

1955: Recibe un ascenso en *El País* y queda a cargo de la página de Espectáculos. Recién entonces comienza a vivir del periodismo y deja su empleo en la Caja de Ahorro Postal.

1957: Primer viaje a Estados Unidos.

1960: Conoce a Eva Salvo, con quien se casa en 1962.

1964: Primer viaje a Europa.

1965: Acepta una propuesta de Tomás Eloy Martínez para trabajar en el semanario argentino *Primera Plana* y pasa a residir en Buenos Aires.

1966: Disconforme con *Primera Plana*, acepta una propuesta de Editorial Abril y pasa a ser jefe de redacción de la revista mensual *Adán*.

1967: Cierra *Adán* por presiones de la dictadura argentina iniciada el año anterior. H.A.T. pasa a la revista *Panorama*, de la misma editorial.

1972: H.A.T. pasa a ser adscripto a la gerencia de la editorial Abril.

1976: Tras el golpe militar de marzo, H.A.T. y Eva Salvo se exilian en Barcelona. Aunque publica ocasionalmente en medios españoles, H.A.T. no consigue empleo fijo como periodista, pero sobrevive haciendo traducciones por encargo de su amigo Joaquim Romaguera i Ramió y se las arregla para publicar dos libros.

1980: Regresa a Montevideo por pocos días y es recibido como una gloria nacional. Regresa a Barcelona, pero comienza a colaborar regularmente en *Cinematéca Revista*, publicación mensual de Cinemateca Uruguaya.

1984: H.A.T. regresa a Buenos Aires tras el triunfo electoral de Raúl Alfonsín. En septiembre comienza a trabajar como jefe de Espectáculos del periódico *La Razón*.

1985: En febrero lo despiden, en parte por desobediente, pero sobre todo porque el diario había fracasado y sus responsables necesitaban librarse de sus empleados. Inmediatamente consigue trabajo en la editorial Abril y colabora en su semanario *Siete Días*.

1986: Escribe gratuitamente para la revista *El Porteño*. Durante algún tiempo hace un programa radial de jazz.

1987: Es designado jefe de Espectáculos del flamante diario *Página|12*, que dirige Jorge Lanata.

1988: En mayo Lanata desautoriza desde una nota editorial una crítica negativa de H.A.T. sobre el film *Sur* de Fernando Solanas. Antes de que lo echen por desobediente, H.A.T. renuncia a la página de Espectáculos, pero continúa colaborando regularmente en el diario.

1989: Tras una gestión del crítico Jorge Abbondanza, el diario *El País* de Montevideo acepta la propuesta de H.A.T. de crear un suplemento cultural de frecuencia semanal. Regresa a su país mientras Carlos Saúl Menem gana las elecciones presidenciales en Argentina. Comienza a dirigir *El País Cultural*, al frente de un equipo que integran Rosario Peyrou, László Erdélyi y Elvio E. Gandolfo, al que algún tiempo después se suma Álvaro Buela.

2002: Irrumpe en su vida el perro Toc.

2002: Sin perjuicio de su actividad al frente de *El País Cultural*, comienza a publicar una columna semanal en la página de Espectáculos de *El País*.

2005: En abril visita por última vez Buenos Aires para dar una charla en el marco del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente. Muere el 12 de diciembre (lunes).



Cine Radio Actualidad (1937-1942)



Los orígenes periodísticos de HAT fueron narrados por él mismo en varias oportunidades, más o menos en los mismos términos y generalmente acompañado del relato de su acercamiento al cine. Un accidente sufrido a los 11 o 12 años, al ser atropellado por un ciclista durante un apagón en el barrio montevideano de Pocitos, le fracturó la clavícula izquierda y lo obligó a mes y medio de yeso. Como aliciente, su padre le gestionó un pase libre para el cine Latino, a pocas cuadras de su casa¹.

Al intenso régimen de cine se sumó la lectura de las escasas publicaciones especializadas que había en la época. En 1936 apareció en Montevideo la revista semanal **Cine Actualidad** (poco después rebautizada **Cine Radio Actualidad**) que contenía reseñas de todos los estrenos, acompañadas de sus correspondientes fichas técnicas y resumen argumental. H.A.T. no tardó en seguir el ejemplo de la revista y comenzó a fichar las películas que veía en el Latino, con ayuda de su hermana Mireya (uno leía los créditos y dictaba mientras el otro tomaba nota). Esta información y su prodigiosa memoria le permitieron ganar un concurso radial de preguntas y respuestas sobre temas cinematográficos, organizado en 1936 por la emisora CX 28 Edison, a la que luego siguió concurriendo periódicamente para hablar de cine.

Tras un encuentro fortuito con R. Arturo Despouey, fundador de **Cine Radio Actualidad**, H.A.T. ingresó a la revista para hacer un **Consultorio cinematográfico**, respondiendo inquietudes y comentarios de los lectores. También debía preparar las fichas técnicas que completaban las reseñas, para lo cual recurría a los gruesos **press-books** en inglés que tenían las distribuidoras norteamericanas. Cuando no había **press-books**, H.A.T. se proveía de la información directamente del celuloide impreso, observado a trasluz, en frecuentes visitas a las cabinas de proyección y tras ganarse la complicidad de los operadores. Sin perjuicio de esas tareas, se inició en la crítica de estrenos en el mes de julio 1937, con un texto sobre el film **La casa de las mil luces** (*The House of the Thousand Candles*, dir. Arthur Lubin, 1936). El texto quedó impreso con un par de erratas ("cats" en lugar de "cast", por ejemplo), lo que pudo originar la obsesión de H.A.T. con la corrección de pruebas, tarea en la que llegó a ser prodigioso. Suele decirse que su carrera profesional comenzó a los quince años, pero se trata de un error: cuando entró en **Cine Radio Actualidad** aún tenía catorce.

Durante su primer año como crítico debió ocuparse de títulos muy menores, muchos de los cuales eran estrenados en salas de segunda categoría o consti-

¹ El boletero del cine Latino era un señor Pintín Castellanos, quien poco tiempo después se haría famoso como autor de la milonga **La Puñalada**.

tuían complementos de los lanzamientos “importantes”. Ello explica en parte el despliegue de ironía y, a veces, de mal humor que se percibe en esas primeras reseñas, donde comenzó a evidenciar una colección de fobias que mantendría para siempre (los melodramas, el cine mexicano, el musical, la falsificación de la historia, la propaganda política, Shirley Temple). Toda esa actividad se realizaba bajo la mirada distante de Despouey, quien sin proponérselo representaba para H.A.T. un modelo y un mentor. Como recordó mucho después, *“Aparte de un rezongo ocasional, no enseñaba a escribir a nadie. Si le preguntabas al tipo si era un maestro, lo iba a negar. Enseñaba pasivamente, porque lo imitábamos todos. Más de una vez me tachó párrafos de una nota, pero no te decía cómo se escribía; eso lo tenía que aprender yo. Además, si yo ponía una palabra difícil y no sabía el sentido —o no sabía el adecuado sentido—, estaba cometiendo la jactancia juvenil de lucirme y él se daba cuenta al instante. Esa era la parte en que me humillaba, con toda razón... Eso duró unos tres años.”*

Cine Radio Actualidad fue única en su género. Su formato, fotografías y diseño la asemejan a otras revistas populares y frívolas del período. El lector superficial encontraba rápidamente recomendaciones de música, teatro y cine sintetizadas en textos breves o en dibujos simples que funcionaban como calificativos (en cine, desde 1939, se utilizaba la figura sintética de un espectador que expresaba la opinión crítica según su posición en la butaca), pero en ninguna de las otras publicaciones contemporáneas se encontrará el rigor analítico e informativo de los textos de *Cine Radio Actualidad*, ni su independencia total respecto a las presiones de las empresas comerciales. Por un lado fue un medio masivo, pero por otro parece haber utilizado ese formato a conciencia como vehículo para transmitir contenidos exigentes. A diferencia de la crítica especializada posterior, que por lo general se desarrolló en publicaciones de circulación más restringida o exclusivamente académicas, *Cine Radio Actualidad* llegaba fácilmente a cualquier público pero además promovía obras de calidad en todos sus rubros, a través de una prosa clara y de un verdadero culto por la argumentación persuasiva. La irreverencia era frecuente, además, pero estaba siempre acompañada de una exposición minuciosa de los motivos que la justificaban. Si alguna vez H.A.T. creyó que se podía, en sus palabras, *“arreglar el mundo”*, el mejor instrumento para hacerlo era ese potencial formativo del periodismo en su versión más idealista, que sólo responde al compromiso con su lector.

El cine y el periodismo convirtieron a H.A.T. en un mal estudiante: a duras penas terminó el secundario y luego inició la carrera de derecho, que abandonó enseguida. Pero al mismo tiempo aprendió inglés a la perfección, sin otra ayuda que los *press-books*, las fichas técnicas y la banda sonora de miles de películas norteamericanas o inglesas. También estudió algo de alemán, conocimiento con el que sorprendía a sus amistades décadas más tarde, y se las arregló para leer francés (*“mal pero me arreglaba”*). En 1939 se acercó espontáneamente al recién nacido semanario *Marcha*, trabó amistad con Juan Carlos Onetti (que fue su primer jefe de redacción) y colaboró allí de manera voluntaria en diversas tareas, aunque pronto se especializó en la corrección de pruebas. Como recordó luego, en ese período se contó entre los entusiastas que salieron a vender ejemplares de la primera edición de *El Pozo* a amigos y conocidos. Algo después

Onetti le dedicó el cuento *Bienvenido Bob*, donde aparece una adecuada descripción de H.A.T. juvenil².

H.A.T. desarrolló esa primera actividad en *Marcha* sin abandonar *Cine Radio Actualidad*. En 1941 dejó de hacer el *Consultorio* y lo reemplazó con una sección más personal e inclasificable, titulada *Disculpe!*, una miscelánea de textos breves deudores de sus lecturas del momento (Jardiel Poncela, George Bernard Shaw, Aldous Huxley). En 1942, que fue su último año en la revista, produjo una cantidad inverosímil de material, incluyendo un insólito reportaje a Orson Welles, que estaba de paso por Montevideo. El 15 de enero de 1943 un suelto anunció que *“llevado un poco por sus múltiples inquietudes y otro poco por sus muy legítimos deseos de prodigar unas vacaciones a su absorbente labor periodística, se encuentra en Buenos Aires nuestro compañero Homero Alsina Thevenet”*.

El estilo de los siguientes textos sorprenderá a quienes sólo hayan leído a H.A.T. en su madurez. El uso de la primera persona (generalmente del plural) era normativo en esos años, y así aparece en su prosa, aunque luego luchó tenazmente contra él hasta abolirlo por completo. En lugar de la frase corta, precisa y depurada, aquí utiliza oraciones extensas, interrumpidas frecuentemente por numerosas complementarias entre paréntesis o guiones. También aparecen interrogaciones, exclamaciones, muletillas y toda clase de apelaciones al lector, recursos con los que H.A.T. llegó a inventarse todo un personaje, que luego lo horrorizaba: *“Escribí muchas estupideces en esos años”*, dijo después, mientras se calificaba de *“joven pedante y erróneo”*. Pero detrás de ese estilo extrañamente impresionista aparece poco a poco, en la información precisa, en la sensibilidad para analizar el funcionamiento de un relato, en el explosivo sentido del humor, o en la voluntad de dar justa cuenta de fenómenos complejos, el H.A.T. de siempre.



² El H.A.T. maduro, afortunadamente, nunca se correspondió con la triste profecía del cuento.

La casa de las mil luces

(*The House of a Thousand Candles*, EUA-1936) dir. Arthur Lubin.

DE ESA MADEJA enredada que es el espionaje, sale una película más, que pese a su deslumbrante título no brilla lo suficiente y nos deja a menudo a oscuras sobre las proyecciones catastróficas que podría haber tenido para el mundo si un mensaje —el “4-32”— (hermosa cábala para la del cuarto millón) llega a caer en manos de los empeñados en traficar con los sobresaltos de la humanidad. Pero el asunto, que en sí no quita el sueño a nadie y hace sus méritos para suministrarlo, presenta una característica esencial: el no tener como ambiente el de la guerra mundial, meta inevitable a la que van a parar las películas de este género.

Rosita Moreno, luego de filmar repetidos y “repetidísimos” films en español, vuelve a utilizar el inglés y se adelanta a sus compañeros al presentarse en primer término pero no artísticamente sino en el “cast”, y de todos ellos el que más hace por la brega es Irving Pichel que se gana toda una tonelada de antipatía colectiva.

Y amén de este señor, que justifica un tanto el haber filmado los correspondientes siete actos, saltan a la vista —quizá por lo escasos— algunos detalles bien observados. Tal esa “taza de oro” hecha con una naranja y que sirve para embaucar al héroe y sustentar de algún modo la trama; tal el valet —tenía que ser un valet— científicamente desmemoriado, según él por la guerra mundial, y cuya consecuencia es su cleptomanía, y dos o tres buenas carcajadas que provocan las pequeñas frases de diálogo, entre ellas una en que se antepone la paz internacional a la seguridad de determinada nación (no se explica cuál) y se emplea la frase: “*Debes ser internacionalmente patriótico*”.

Pero estos pequeños detalles llevaderos no consiguen sacar a flote la consecuencia que se extrae del film. Y es que, si no nos informan a tiempo de la existencia de **La casa de las mil luces** estaríamos actualmente en guerra con quién sabe qué países. Dichas naciones no sabemos cuáles son, pero, de cualquier modo, felicitémonos.

Cine Radio Actualidad, 30 de julio 1937.



Charlie Chan en las Olimpiadas

(*Charlie Chan at the Olympics*, EUA-1937) dir. H. Bruce Humberstone.

PASÓYA UNA LUNA y Charlie Chan no aparecía en las carteleras. En vista de ello, pensamos en su evaporación total del cielo cinematográfico. Pero el miércoles último nos aguardaba en el Ambassador tan sonriente como de costumbre.

Como es lógico, una película de Chan, fue, es y será una colección de crímenes ad-hoc, preparados siempre de tal modo que el detective chino nos imponga sus deducciones, sus ardides y sus refranes. Los cambios de lugar —Hawaii, Shanghai, Egipto, Berlín— o de ambiente —circo, carreras, desierto, olimpiadas— son sólo un

disfraz que se da a una acción monótona y repetida perennemente y a una serie de convencionalismos ya consabidos (el muerto que cae al abrir la puerta, el obligatorio *party* final en que se reúnen los sospechados).

Con variante y salpimentación, el Estadio Olímpico de Berlín –tomado seguramente de algún noticiario– dos o tres secuencias deportivas desarrolladas en el mismo –extraídas sin duda alguna de idéntica fuente– y el interminable refranero de Charlie Chan, condimento ya tan familiar para uno como lo son todos los del *chef de cuisine* de un hotel a los quince días de vivirse en éste, caracterizan la nueva –¿nueva?– aventura.

Además, la presencia de los familiares y herederos del protagonista, uno de los cuales –Lee– ya conocíamos y esperábamos ver, hace que uno vuelva a recordar a los muy honorables antepasados y dedique un pensamiento a los muy honorables descendientes de Charlie, uno de los cuales se nos presenta copiándole a su padre hasta el bigote y la barbilla.

Para encontrar al culpable recomendamos a ustedes el siguiente procedimiento: dejen fuera del campo de las presuntas acusaciones a todo aquel que tenga aunque sea una pequeñísima y remota probabilidad de ser el culpable. Entre los demás –que serán muy pocos– echen a suertes. Entonces sabrán su nombre sin necesidad de soportar todo el film. El procedimiento es patentado, garantido e infalible.

Cine Radio Actualidad, 6 de agosto 1937.



Con la mirada en el alma¹

(*The Man Who Found Himself*, EUA-1937) dir. Lew Landers.

...Y EL SENTIDO COMÚN DE VACACIONES. Así deben haber estado director y argumentista de este “film” en el que podrán apreciar Uds. el caso de un hombre venido a menos, que vuelve por sus fueros mediante el inusitado agente catalítico –casi nunca empleado en el cine hasta la fecha- que constituye una dama con un palmito realmente impresionante.

El tema, tan novedoso y sensacional, permite a RKO presentar a Joan Fontaine y Philip Huston y hacer lo posible para que no confirmen las bondades interpretativas de John Beal. Y el paso empleado al correr de los pies de celuloide que integran esta película de relleno se cambia muchas veces: sintética e inexpresiva en sus primeras escenas, donde dice con titulares de diarios lo que bien pudieron expresar los hechos; larga y hueca más tarde al hacer toda una historia acerca del cambio de apellido del héroe; pródiga en recursos de esos con los que se pretende hacer reír a la fuerza, como la mojadura de la pareja que se besa bajo la fuente; alevosa y premeditadamente efectista al hacer desagradable el físico de la prime-

¹N. del E.: Según la base de datos de Osvaldo Saratsola, el título de estreno fue en realidad **Con el alma en la mirada**. Aparentemente daba lo mismo.

ra novia del protagonista, para que resalte la belleza de la segunda; y casi omisiva en esa obligatoria escena final donde, por razones de espectáculo y de comodidad del argumentista, se arregla todo el enredo por medio de un descarrilamiento con muchos heridos, la consiguiente operación quirúrgica, consagatoria del médico en licencia incidental y el *happy ending* romántico, el film es algo tan absurdo como ese cartelón de la ciudad californiana donde se anuncia una corrida de toros por el difunto Sánchez Mejías, que pasó a mejor vida hace ya unos cuantos añitos.

Del diálogo no pudimos oír mucho la tarde del estreno en el Rex: un señor roncaba tan fuerte en la sala que no se podía oír la película. ¿Chiste? No señor: aquella era una opinión, y nosotros tenemos siempre en cuenta todas las opiniones.

Cine Radio Actualidad, 20 de agosto 1937.



La millonaria pobre

(*Lady from Nowhere*, EUA-1936) dir. Gordon Wiles.

¿DESEAN USTEDES verdaderamente hacerse una idea de lo que es este film? Pues imaginen estos tres personajes: Una muchacha soltera a perpetuidad, que vive con una compañera de empleo y cuyo equipaje se reduce a una sola valija, aunque logra lucir varios y variados modelos; un gangster que viste cumplidamente, se hace las uñas todos los días, está secundado por pintorescos secuaces y tiene la manía de cometer crímenes en el preciso momento en que pueda comprometer a alguien; un repórter, de inevitable presencia en cuanta película de relleno se produzca por allí, poseedor de un auto que logra caminar a pesar de su apariencia y empleado de un diario en los momentos libres que le deja su labor de hacerle el amor a la heroína. De lo cual se deduce que no trabaja.

Ahora sitúenlos ustedes en un escenario cualquiera, relativamente extenso, donde puedan representarse un crimen, un viaje en auto, una llamada telefónica de larga distancia, tres o cuatro balazos, el bloqueo de un camino por carros, autos y un gallinero andante, y coloque un beso final como “broche de oro”.

Hecho todo esto, piensen en las consecuencias que pueden tener las malas acciones, por ejemplo, la cometida con **Una millonaria pobre**.

Pero como consuelo, sepan ustedes que un compañero de redacción –que vio los 10 minutos finales– piensa que es éste un film ideal para llegar al cine cuando está casi al empezar la película subsiguiente, ya que como uno no entiende nada de nada de lo que está ocurriendo, se imagina jingenuo de uno!, que esto pudo haber sido interesante. O por lo menos, complicado.

Cine Radio Actualidad, 3 de septiembre 1937.



¿Cuándo es tu cumpleaños?

(*When Is Your Birthday?*, EUA-1937) dir. Harry Beaumont.

NO SE APRESUREN USTEDES, estimados lectores. No somos nosotros los de la pregunta, ni llevamos intención de regalito. Hay que adjudicar la responsabilidad del título a las luminarias ejecutivas de RKO, adonde Joe E. Brown ha transportado ahora su bocaza y su gracia enterneada. Y a ellos también hay que adjudicarles la responsabilidad de que esta película de presentación del cómico en un *lot* que hasta ahora le fuera desconocido, no tenga, en conjunto, los atributos de comicidad, fluidez y bienandanza que caracterizaron varias de las películas firmadas por él en Burbank.

Los elementos de la producción —en la forma que los pedía una carta llegada a nuestras oficinas hace pocos días—, son dos *matches* de boxeo, el último de los cuales deberá contarse por fuerza entre las escenas más divertidas del año cinematográfico; una serie de dibujitos cómicos iniciales, una “reclame” disimulada que en cierta frase del diálogo hace la productora de su **María Estuardo** y dos batidas: la primera, infructuosa, por el campo de la astrología aplicada a los horóscopos (de ahí el titulejo) y éstos aplicados a toda suerte de timbas; y la segunda, mucho más infructuosa aún, por el campo de la hilaridad sostenida. Por otra parte, tres momentos de buen humor a ultranza no hacen una película cómica; y Joe E. Brown y Edgar Kennedy no hacen tampoco toda una interpretación de conjunto, como que en éste también están presentes Marian Marsh, Fred Keating, Frank Jencks, Maude Eburne y Margaret Hamilton, entre otros.

No seguimos la enumeración tal como se pedía, porque consultamos a un autor de horóscopos sobre la firma de la carta ¡y nos salió con que los signos de Leo y Escorpio se habían cruzado en la línea de Marte, que la Luna recién se había situado en su cuarto creciente y que empezando la primavera, de acuerdo al sistema solar “vigente” el 23 del corriente, era peligrosísimo acceder a una petición con semejante signatura!

Cine Radio Actualidad, 10 de septiembre 1937.

Título citado

María Estuardo (*Mary of Scotland*, EUA-1936) dir. John Ford.



El honor de un médico

(*A Doctor's Diary*, EUA-1937) dir. Charles Vidor.

COMO SI NO estuviera ya sobresaturado el ambiente de semejante plaga de historietas, Paramount acaba de presentarnos otra con olor a cloroformo y con el “terriblemente dramático” conflicto entre el hombre consciente y el médico ligado a la rutina y al falso compañerismo del hospital; sin contar el convencional asunto

amoroso a base del contraste entre la novia “que no comprende” y la enfermera que se sacrifica por un ideal, en todos los casos ficticio. En esta historieta pasean cómodamente una serie de viejos conocidos: el médico rural pobre, el médico de ciudad, venal, el director del nosocomio que defiende el buen nombre de su establecimiento aunque tenga que negar hechos, y como no podía ser menos, un joven doctor lo suficientemente desocupado como para que se le pueda dar el papel protagónico del film.

Reduciéndolo todo a ese axioma que dice que dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí, proclamemos oficialmente que el asunto de **El honor de un médico** es igual al de **El diario de un médico** o al de **Alma de médico**, por no citar sino dos de las películas que llevan al médico también en el título.

Lo que identifica a ésta con respecto a sus predecesoras es la notoria incapacidad del director en un momento determinado: cuando elude, con un balazo que sirve de mal instrumento de continuidad, el “sí” o el “no” rotundos de que dependían la acción (y la película). Sin mencionar la notoria decadencia de George Bancroft comenzada allá por el tiempo de **El tigre del Mar Negro**, y la mediocre intervención de Ruth Coleman y Helen Burgess, ante las cuales nada puede una discreta primera presentación del galán John Trent.

Cine Radio Actualidad, 10 de septiembre 1937.

Títulos citados

Alma de médico (*Men in White*, EUA-1934) dir. Richard Boleslawski; **Diario de un médico**, **El** (*One Man's Journey*, EUA-1933) dir. John Robertson; **Tigre del Mar Negro**, **El** (*The World and the Flesh*, EUA-1932) dir. John Cromwell.



La novia fantasma

(*There Goes My Girl*, EUA-1937) dir. Ben Holmes.

RIGE EN EEUU, como ya se ha dicho varias veces en estas columnas, cierta disposición que obliga a los productores cinematográficos a presentar en las películas inspiradas en algún caso más o menos difundido por la prensa una advertencia que les ahorra pleitos y que reza, poco más o menos: “Los personajes de esta obra son enteramente imaginarios, y toda relación que se encuentre con...”, etc., etc., etc.

Pero, por extraña paradoja **La novia fantasma**, (que no es novia ni fantasma, como se podrá deducir haciendo algo tan poco recomendable como ver este entre-més romántico-policial), constituye la excepción a la regla. Porque estos personajes son exactamente los que hemos visto tres docenas de veces en distintas oportunidades: Ann Sothorn repite los gestos de fingida ira de **El gran final** (en que por llevarle la contra al título no acabó de darnos la gama de sus mohines de niña enojada); Gene Raymond es el muchacho acartonado e impresionadísimo con su físico de **Volando a Río**: la pareja es la misma de **La tentación de una modelo** y **Farsa, amor y**

alegría, y Frank Jencks sigue siendo el feo más científicamente gracioso de que dispone RKO en sus elencos. Todos los tres repiten aquella sarta de disparates que antes hicieran, con beneplácito de casi todo el público que siente por estos films un pasajero amor de primera vista. ¿Algo más que diferencie esta película de sus similares, olvidadas en absoluto por los espectadores apenas salen a la calle? Sí, un baile cañí llamado *Toreadora dance* e interpretado por una “bailaora” tan *spanish* como María Estuardo de Escocia. ¡Y nosotros que creíamos que Carmen Amaya era lo más auténtico, como baile gitano, de cuantas cosas se pusieran ante nuestros ojos!

Cine Radio Actualidad, 17 de septiembre 1937.

Títulos citados

Farsa, amor y alegría (*Hooray for Love*, EUA-1935) dir. Walter Lang; **Gran final, El** (*Gran Exit*, EUA-1935) dir. Erle C. Kenton; **Tentación de una modelo, La** (*The Smartest Girl in Town*, EUA-1936) dir. Joseph Santley; **Volando a Río** (*Flying Down to Rio*, EUA-1933) dir. Thornton Freeland.



La virgencita de madera

(Argentina-1937) dir. Sebastián Naón.

SUCEDIÓ UNA VEZ un horrible drama. Ocurrió que había un hombre que se sentía enfermo. Lo que él necesitaba era un amigo sincero y leal. “**Andá a comprar eso**”, le dijo a su padre (un rico industrial). Porque han de saber ustedes que el padre dijo antes: “**Dime hijito qué es lo que quieres, yo te lo compro con tal de aliviar tu mal**”. Y el hijito, en un rapto de furia propio de su corta edad, (22 años), y de la enfermedad que lo embargaba, (haraganería con vistas a jubilación), se sublevó contra la autoridad paterna y se fue a vivir con la “elite” de Buenos Aires, en una buhardilla que parece quedar a la vez en la planta baja y en la alta, porque en dos escenas distintas aparece primero una puerta junto a la calle y luego una escalera. Sin embargo los individuos entran por una misma puerta que conduce a la misma habitación.

Ese gesto de rebeldía nos dejó asombrados. ¿Cómo –nos preguntábamos a la salida del cine– podrá haber en Buenos Aires personas que a los 22 años abandonen su lujoso hogar por la compañía de amigos “sinceros y leales” que viven del robo y del chantaje? ¿Qué solución encontraríamos, si, a pesar de ser ricos, no nos dejaran a los humanos casarnos con la mujer que amamos por tener apariencia de pobres?

No nos entretengamos en solucionar tal interrogante. Esperemos mejor que nos ocurra para poder juzgar con las cartas delante. Y seamos perspicaces. Así es como descubriremos a medida que se desarrolla esta apasionante trama, que el decorado cambia de repente, que un timbre que vimos junto a la puerta, hace silencioso mutis por el foro; que lo mismo debieron hacer sus excelencias Ricardo Hicken, Sebastián M. Naón, los hermanos Ratti y demás responsables irresponsables;

que hay ciertas palabras empleadas en el diálogo que no se encuentran en ningún diccionario, ni lo estarán de aquí a 25 años con el apodo de “americanismos” y que si la madera es combustible nosotros la hubiéramos quemado antes de tallar con ella este engendro que todo examen y análisis que se haga de un film que no debió nunca haberse exhibido, está absolutamente de más.

Cine Radio Actualidad, 24 de septiembre 1937.



La llave nocturna

(*Night Key*, EUA-1937) dir. Lloyd Corrigan.

BORIS KARLOFF. Terror de los terrores. Campo de experimento de unos sabios audaces que no saben lo bastante para ser suficientemente sabios, pero que con su prodigiosa inteligencia no conciben un laboratorio sin un médico loco, un cementerio sin una noche de tormenta o un invento que no pueda ser aprovechado maléficamente por el villano. Boris Karloff. Elemento preferido para toda aquella película en que haya de desfilar el batallón de caras horripilantes que tiene guardado la Universal en sus archivos.

Este niño grande creció, se hizo hombre y sólo conservó el adjetivo. Se dio cuenta de que en 1937 los chicos se ríen de sus proezas, de las momias, de los fantasmas y de Mr. Hyde, que viajan solos de noche por calles oscuras y tremebundas y que se dedican más a imitar al monstruo que a echarse a temblar cuando la mamá se los menta.

Por todo ello Mr. Karloff se regeneró. Él, a quien siempre habían inventado, inventó a su vez. E hizo una campanilla de alarma que funciona eléctricamente y que tiene oficinas centrales donde se localiza la puerta abierta ilícitamente. Claro que para que la película donde esto ocurre tenga algún argumento, el villano –nuestro pacífico amigo Samuel Hinds– le robó el invento. ¡Qué perverso! Y Karloff inventa el antídoto e idea un aparato con que se destruye el anterior. Le toma el pelo a la policía –esto da mal resultado en el 99 por ciento de los casos– pero es perdonado al final porque había algún otro a quien castigar. Y éste era uno de esos pistoleros más perversos aún –otro de nuestros pacíficos amigos: Alan Baxter. Mientras tanto hay un idilio. La hija de Karloff se enamora de un policía.

Y cuando todo marchaba tan plácidamente y Karloff sólo aparecía con cara de pobre señor absolutamente miope, he ahí que salen a relucir bastones con rayos eléctricos y corrientes llenas de chispitas terroríficas. Nosotros tuvimos tanto miedo que nos fuimos del cine.

Cine Radio Actualidad, 1 de octubre 1937.



El azar no se compra

(*You Can't Buy Luck*, EUA-1937) dir. Lew Landers.

ESTAMOS FIRMEMENTE convencidos de que los distintos tipos de films dentro de una misma producción, saturan por fuerza al espectador. Y nosotros –espectadores forzosos– con más razón caemos en los efectos de la regla general. La prueba está en que estas combinaciones de deportes, carreras y crímenes (no mencionamos idilios, diálogo sobrante, conversaciones telefónicas y etcéteras porque eso pertenece a la masa de films americanos), tienen a estas alturas defectos y escapadas por la tangente que no se veían antes. En **El azar no se compra** adquiere el todo un grado tal de infantilismo que es fuerza hacerlo notar. Hay una fiesta en un orfanato, hay un banquete de helados y otras golosinas, y versos de esos que ya no conmueven ni a las niñas góticas... Se hace notar, por último, una acróbata que se hace un nudo en el cuerpo y no consigue desenredarse piernas de brazos ni despegar la cabeza de la cintura. Se llama Bárbara Pepper y tiene una pimienta bárbara.

Cine Radio Actualidad, 1 de octubre 1937.



Al servicio de su majestad

(*O.H.M.S.*, Gran Bretaña-1936) dir. Raoul Walsh.

¿Qué MUSSOLINI NO SE COMPORTA como es debido? ¿Que el mundo de tanto dar vueltas, se marea e intenta desencadenar una segunda guerra mundial? Pues hay que demostrar a tiempo el poderío inglés. ¿Que Estados Unidos lo hizo ya repetidas veces y lo sigue haciendo? No importa: sólo se trata de variar la fórmula. Con poner a un americano en situación desairada, ya se tiene algo que no se animaron a hacer –sería una nota discordante en el homenaje a la patria– el Frank Borzage de **El paseo del amor** o **¡Viva la marina!**, ni el Alexander Hall de **El último saludo** ni ningún integrante de esa desgraciadamente crecida legión de directores que sirven propósitos patrioteriles. Aunque –como en el primer caso– sólo lo hicieran esporádicamente.

Si nos atenemos a nuestra experiencia de espectadores, lo “diferente” peca por lo general de inverosímil –en muchos casos de absurdo– o, por el contrario, es gracioso, original, lleno de espíritu. (Estos últimos casos son tan raros que pasan a la categoría de únicos).

O.H.M.S. que en inglés son las iniciales de *On His Majesty's Service* (Al Servicio de Su Majestad), podrían serlo en español de “Otros Harán Mayores Simplezas” si se atiene uno al producto bajo las cuales presenta Gaumont-British un film “diferente”... pero a la manera citada en primer término. Ese es el consuelo que cabe: que otros hagan mayores simplezas que las que hizo Raoul Walsh en esta producción. Aunque el muchacho hizo lo que pudo para que no le quitaran

el récord. ¿Conque en el ejército inglés, ejemplo de organización, preocupa todo menos la identidad de sus integrantes? ¿Conque allí puede pasar fácilmente un americano por canadiense, eh, Mr. Walsh? ¿Conque los soldados se escapan del cuartel por medio de escaleras y por poco no se descuelgan de su ventana por medio de una sábana? ¡Está bueno, está bueno!

Wallace Ford, ascendido de rango a causa de su simple viaje a Londres, está entre lo que no se recuerda de **Al Servicio de Su Majestad**. Que es casi toda la película. Porque Su Majestad el público –una Majestad serenísima, pero despótica como la que más– pide las más de las veces ser algo mejor servida que lo fue esta vez por Gaumont-British y por el veterano director de **El precio de la gloria**.

Cine Radio Actualidad, 22 de octubre 1937.

Títulos citados

Paseo del amor, **El** (*Flirtation Walk*, EUA-1934) dir. Frank Borzage; **Precio de la gloria**, **El** (*What Price Glory?*, EUA-1926) dir. Raoul Walsh; **Último saludo**, **El** (*Annapolis Farewell*, EUA-1935) dir. Alexander Hall; **¡Viva la marina!** (*Shipmates Forever*, EUA-1935) dir. F. Borzage.



Pirata a la vista

(*The Captain's Kid*, EUA-1937) dir. Nick Grinde.

¿PIRATAS? Efectivamente, piratas. De una piratería comercialmente justificada, ya que las inocentes y pobrísimas películas en que les sacan el jugo a los intérpretes infantiles cuentan con un público por lo general fácil y adicto. Pero ¿qué falta grave cometieron Shirley Temple, Jackie Cooper y Sybil Jason para que los productores les dediquen los temas de que son víctimas? Y en este caso particular de **Pirata a la vista**, ¿qué argumentista enseñó a Guy Kibbee tantas mentiras para que las repita en público y en voz alta? ¿Quién le dijo a May Robson que sus gritos salen muy bien en el cine sonoro? Y ¿por qué el público, aún cuando va a ver a niños prodigio, exige una pareja amorosa y un final feliz?

Pero no; detengamos aquí este cuestionario sobre tan desmedrado motivo, porque si acostumbramos a nuestros lectores a las preguntas, habrá gresca con el director del **Consultorio**.

Cine Radio Actualidad, 5 de noviembre 1937.



Esposas de Cristo

(Francia-1936) dir. Robert Alexander².

EL CINE, desde sus comienzos, ha sido un magnífico medio de expresión, desgraciadamente no utilizado en su verdadera faz, sino muy a menudo falsificado y desnaturalizado. Tanto, que aparte de las plagas que ha traído su comercialización, hay otras plagas que se impusieron en el cine porque no alcanzaban ya para aislarlas ni el papel impreso ni las radios. Hablamos de la tendenciosidad en el cine.

Esposas de Cristo es un documento tendencioso. Pero porque carece totalmente de movimiento, porque no desarrolla ese material patético que podría ofrecer la vida en un convento vista de adentro, porque todo el film se reduce a un excelente informativo interesante para un determinado sector de la sociedad, sobre qué es, cómo es y qué importancia tiene el convento de “El Buen Pastor”, sobre sus divisiones, sobre las categorías seculares, sobre los detalles de la inscripción, sobre sus ceremonias y otra serie de aspectos característicos. (...) **Esposas de Cristo** no sólo no es un film sino que tampoco llega a ser un documento. Apenas si queda en su categoría de informativo.

En este carácter, sobran cinco actos de los siete que constituyen su metraje.

Cine Radio Actualidad, 5 de noviembre 1937.



Sinfonía de Columbia en cuatro movimientos,
uno misterioso y otro sentimental

La cruz del indio

(*The Mine with the Iron Door*, EUA-1936) dir. David Howard.

EL CINE PERDIÓ hace un tiempo a una de las más grandes –y por contraste, más modestas y menos conocidas– de sus figuras. Nos referimos al “Coronelito” de **El nacimiento de una Nación**, Henry B. Walthall. **La cruz del indio** lo presenta en una de sus últimas apariciones, quizá la postrera. Y no con el interés y el relieve que tuviera su Madero de **Viva Villa!** Es, como en el noventa por ciento de sus interpretaciones de los últimos años, una figura algo más desvaída y casi agobiada por la naturaleza de un personaje al que se pretende dar carácter semi-diabólico. Otra creación suya similar a ésta –pero en un nivel superior dentro de la misma cuerda, el hombre detenido en el tiempo, el loco romántico de **La mina fantástica**– surge en el recuerdo, frente a este personaje. Y ese cotejo llega a extenderse a toda aquella película y a ésta. (En algo hay que desahogarse cuando, mientras la gente chapotea en las aguas saladas del Plata, hace como que baila en las **boîtes** y pierde concienzudamente su plata en las

² N. del E.: No está claro el título original de este documental, que las fuentes citan en inglés *Cloistered*. Su director o productor aparece variablemente mencionado como Alexander o Alexandre. Se trataría del primer film rodado dentro de un convento.

ruletas, los pobrecitos redactores de este semanario tenemos que meternos en el cine). **La mina fantástica** tenía, como **La cruz del indio**, su Mr. Walthall, su Richard Arlen y su Stanley Fields: tenía también su aventura de segunda mano y, como este film asimismo, su absoluta escasez de pretensiones.

Pero esta cinta carece de la posible sugestión de aquel personaje de Mr. Walthall y de la siempre eficaz dosis de “misterio” que proporciona una casa oscura, abandonada y llena de telarañas artificiales. En cambio tiene una escena final, totalmente inédita en el cine americano, en que el villano abraza por fuerza a la heroína y el hermoso y valiente ídolo de “matinée” prueba la excelencia de su oído y de sus puños corriendo a rescatarla cuando ella grita. Vaya tan originalísima situación por las dosis homeopáticas –por lo pequeñas y sistemáticamente repetidas– en que está servido el “misterio” de la película, objeto del siguiente chiste que ornamenta su diálogo:

–Yo puedo venderle un mapa para que busque cómodamente el tesoro.

–Y ese mapa ¿indica el sitio donde se encuentra?

–No, ¡pero indica el sitio donde no se encuentra!

Antesala de la muerte

(*The Final Hour*, EUA-1936) dir. Ross Lederman.

ENTRE LOS MÚLTIPLES pelicularos de fin de año que nos brindó la Cinematográfica Glücksmann S.A., teniendo por base el programa de Columbia Pictures Incorporated, se cuenta **Antesala de la muerte**, un film de policías, de juicios, de abogados metidos a detectives de venganzas, de continuo funcionamiento de la pistola automática, y sobre todo, de una sucesión interminable de llamadas telefónicas, ingrediente sin el cual esto no podrá tener andamio conducente. La susodicha empresa, que se ha distinguido por presentar temas ya populares en otros **sets** de un modo discreto y aceptable, cumple así nuevamente su histórica misión.

Antesala de la muerte resulta una de esas películas que si bien no “hacen juego” con una sala de estreno, aún en plena temporada de verano y en plena noche de Navidad –ya que el público de estos cines no las va decididamente con aventuras policíacas– ha de constituir dentro de cuatro o cinco semanas, cuando ingrese en la segunda línea, motivo de interrogante y de ansiedad, en un permanente cuchicheo entre vecinos de asiento: “–¿Matarán a la muchacha? –No, qué la van a matar. ¿No ves que es inocente? –Sí, pero fíjate que ahora al asesino no lo pueden agarrar...” Y así *ad infinitum*.

Con ese espíritu de llevar las cosas a un punto que entusiasme al público lector de *Tit Bits* o a ese otro, “snob” de lo policial, que cada día abunda más, está hecho **Antesala de la muerte**, un film donde se ilustra la forma en que Ralph Bellamy ha usado kilos de maquillaje para simular simplemente que le ha crecido la barba y la suelta y picante elegancia mundana que luce a partir de **La hija de Drácula** Marguerite Churchill; y donde, además, se ponen en juego algunas de las figuras nuevas y baratitas que tiene contratadas Columbia con la obligación de aparecer en el 85% de sus films; en este caso John Gallaudet y George McKay, el último de los cuales integra el elenco de nada menos que seis

de las producciones revistadas en ese número, (véase la robusta lista correspondiente en la sección de “repartos y datos técnicos”).

Superstición

(*The Unwelcome Stranger*, EUA-1935) dir. Phil Rosen.

A UNA SEMANA DE haber aparecido el número extraordinario de fin de año de esta revista con una serie de rasgos curiosos del año cinematográfico, ya hay otro que se proyecta: en la primera semana cinematográfica de 1938 fue preciso comentar 19 películas, 11 de las cuales, joh, coincidencial, eran del sello Columbia. Entre ellas había nada menos que tres de Jack Holt, que constituían, en su mayoría la culminación de todo lo inocuo y pueril que venía haciendo este actor. En **Superstición**, una de las tres, Mr. Holt repite el clásico personaje –amable, simpático y suave como papel de lija– que fuera su “fuerte”. Mr. Holt, nunca ha sido actor sino un señor de respetable complexión ex atlética que pretende dominar la escena sólo con su presencia y que continúa personificando a través de veinticinco años de carrera cinematográfica al hombre de negocios activo, testarudo y con un odio acérrimo por todo lo que sea sentimental, tierno o amoroso. Fiel a esta característica, su personaje de cuidador de caballos resulta ideal en **Superstición** y permite establecer claramente la diferencia entre sus reacciones habituales y el drama del huerfanito recogido por gente cariñosa, como se nota también en un rudo contraste entre dos o tres escenas más o menos conmovedoras desarrolladas en un asilo, y la rudeza y la violencia de las destinadas a presentar una carrera de caballos. De tal modo, esta combinación de **El azar no se compra**, **Miss Incógnita** y **Cuando hace falta un amigo** hace inconveniente para los niños, por culpa del “deporte de los reyes”, un film que de otro modo vendría de perlas para los beneficios de alguna escuela de segundo grado o de algún club social moralizador y ligeramente pacifista.

En **Superstición** encuentran campo para sus aptitudes Jackie Searl, notable actorcito cuyo talento se malversara en otras ocasiones; Mona Barrie, más simpática de que la creímos capaz y Ralph Morgan, un personaje a quien no le agrada el número 13 ni permite que tres personas usen el mismo fósforo, pese a lo cual declara no ser supersticioso. Exactamente como aquel señor de que decía: “*Yo no soy supersticioso porque trae mala suerte*”.

El brillante azul

(*The Counterfeit Lady*, EUA-1937) dir. Ross Lederman.

¿MÁS PELÍCULAS DE DETECTIVES? ¡Por favor, Mr. Harry Cohn! (Así se llama, por si Uds. no lo saben, el presidente de la Columbia Pictures Incorporated.) ¿Ignora Ud. que en 1937 se estrenaron en Montevideo 390 películas, y que de ellas más de 50 eran de detectives, a una por semana? ¿Se hace Ud. cargo del trabajo enorme que nos cuesta ir a verlas todas, comentarlas (el lector jamás se imaginó lo que es esto), y soportar aún las protestas de varios amigos a quienes aún agradan los films de ese “tipo”.

¿Y usted, Mr. Bellamy? ¿Por qué no pide ascenso en la oficina? ¿Por qué no solicita que se le encarguen mejores papeles, en que se pueda traslucir una pasta de

actor ya volcada anteriormente en **Noche de nupcias**? ¿Tiene Ud. temor a que lo despidan? ¿O es que le atraen los “brillantes azules” de esta clase?

No podemos creerlo. Ni tampoco queremos discutir con Ud. esa excesiva condescendencia suya a dejarse implicar en cintas de programa, que no le darán ni la fácil pena ni la difícil gloria que Ud. como actor distinguido necesita y tiene derecho a esperar, respectivamente.

Piense Ud. en que en pleno enero y con todas esas ondinias que circulan por nuestras playas –la elegía aparece por segunda vez con mi firma, pero en realidad la recojo del despacho de los directores de **Cine Radio Actualidad**, que están a punto de declararse en huelga– la simple idea de discutir cualquier tópico cinematográfico hace subir un grado la temperatura reinante. Pero Ud., que de visita en New York estará enfundándose en un abrigo de pieles, recapacite seriamente sobre la respetuosa indicación de su amigo,

H.A.T.

Cine Radio Actualidad, 7 de enero 1938.

Títulos citados

Azar no se compra, **El** (*You Can't Buy Luck*, EUA-1937) dir. Lew Landers; **Cuando hace falta un amigo** (*When a Feller Needs a Friend*, EUA-1932) dir. Harry Pollard; **Hija de Drácula**, **La** (*Daughter of Dracula*, EUA-1936) dir. Lambert Hillyer; **Mina fantástica**, **La** (*Helldorado*, EUA-1935) dir. James Cruze; **Miss Incógnita** (*Little Miss Nobody*, EUA-1936) dir. John Blystone; **Nacimiento de una Nación**, **El** (*The Birth of a Nation*, EUA-1915) dir. D. W. Griffith; **Noche de nupcias** (*The Wedding Night*, EUA-1935) dir. King Vidor; **Viva Villa!** (EUA-1934) dir. Jack Conway y (sin figurar) Howard Hawks y William Wellman.



El explorador de las selvas

(*David Livingstone*, Gran Bretaña-1936) dir. James A. FitzPatrick.

EL HECHO DE QUE ESTE FILM fuera una suerte de biografía de David Livingstone y de que, por añadidura, proviniera de Inglaterra, nos hizo pegar un susto. Pensamos en otro **Rhodes**, porque nuestro hábito de espectadores empedernidos nos ha enseñado que en el 40% de los films británicos se hace cartel imperialista a todo trapo. Pero no hay tal. Aparte del momento junio solo!, en que al descubrir el lago Nyassa, Livingstone iza la bandera inglesa mientras se oye el clásico **God Save the King**, no se encuentra en todo este film una sola alusión a las virtudes de Inglaterra en cuanto se refiere a descubrimiento, conquista o colonización. No desfilan soldados de impecables uniformes y de intachable temple: la reina Victoria sólo aparece en una brevísima escena...

Hay más aún: se reconoce, con inusitado respeto por la verdad histórica, que el súbdito inglés Sir Henry Stanley descubrió bajo los auspicios de un diario norteamericano (**New York Herald**), el paradero de David Livingstone, y se permite

además la presencia, en el lugar que le corresponde, de la bandera de Estados Unidos, nación que no le va en zaga a Inglaterra en cuanto a la confección de films patrioterros se refiere.

Ya con ello tiene **El explorador de las selvas** títulos suficientes como para figurar en el cuadro de películas meritorias, que agrupa tan escasas muestras entre todo lo ofrecido habitualmente. Agréguese a ello, que el director James A. Fitzpatrick ha puesto su mejor voluntad en hacer las cosas bien y que sus símbolos gráficos son siempre sobrios y significativos; que la música se ajusta sensitivamente a los distintos climas espirituales de la obra, que África tiene en su trasunto cinematográfico todas las trazas de la verdadera África, y que abundan los detalles a veces sugerentes y otros pintorescos, y se tendrá compuesto así uno de los films más equilibrados y llenos de contenido humano que nos haya enviado Inglaterra en los últimos tiempos.

Anotemos de paso que el exceso de oraciones y misas cristianas dan a la película, en su comienzo, un sabor excesivamente religioso, poco compatible con lo que se espera comúnmente del cine como motivo de variedad y acción dramática; y que tanto el asunto como el ambiente, frío y hostil—esta es una África muy distinta de la que vemos en todas las novelitas de Edgard Rice Burroughs— contribuyen a que ese público grueso se considere mortalmente aburrido, como siempre que se le ofrece algo significativo.

Percy Marmont cumple uno de los trabajos que pueden parangonarse con aquellos notables que realizara en la época muda. Mentira parece que en **Calumnia** pueda salir como siempre partiquino, sin siquiera dos líneas de diálogo. Sus colaboradores están todos—felizmente— a la altura de sus responsabilidades histriónicas, y la interpretación mantiene el plano de dignidad conferido a la realización general.

Cine Radio Actualidad, 28 de enero 1938.

Títulos citados

Calumnia (*Action for Slander*, Gran Bretaña-1937) dir. Tim Whelan; **Rhodes** (*Rhodes of Africa*, Gran Bretaña-1936) dir. Berthold Viertel.



El Superloco

(México-1937) dir. Juan José Segura.

EL JUEVES 3 de febrero se estrenó en la matinée del Grand Splendid una película —¿película? — mexicana que constituye una muestra:

... de cómo un cronista puede acostumbrarse a presenciar estrenos des acostumbrados; ... de cómo nuestras empresas exhibidoras pueden desembarazarse discretamente del material sobrante en sus temporadas; ... de cómo el cine mexicano puede imitar films del tipo **Frankenstein** y suavizarlos con un personaje pretendidamente gracioso que nada tiene que ver con la trama; ... de cómo Don

Carlos Villarías reproduce en cierto modo un episodio de su vida real envejeciendo de pronto al final del film; ... de cómo ha de estar aún la cinematografía mexicana cuando las películas que lanza al exterior —que es lógico esperar que se seleccionen— son de esta clase.

Epílogo: si encuentran ustedes en algún programa este film cómico-policial, podrán tomar una de estas recomendaciones: No ir al cine (muy recomendable). Irlo a ver y convertir la butaca en cómoda cama (que lo será aunque sea de madera, porque la película es muy buena contra el insomnio estival). Presenciarlo atentamente (de las consecuencias de esta actitud no nos responsabilizamos).

Cine Radio Actualidad, 11 de febrero 1938.



¿Qué hago con la criatura?

(México-1936) dir. Ramón Peón.

OTRO VIAJE AL Grand Splendid, para ver otro film mexicano en otra primera sección de matinée, soportarlo durante hora y media y volver echando chispas contra el estado de la industria en aquel país.

El argumento de éste es de Leopoldo Ortín, y en él se repite la muy conocida historia del hombre que encuentra un niño en la calle, que le amarga la vida para luego solucionársela perfectamente, garantizándole el futuro por medio de una esposa, un hogar y una recompensa monetaria.

Los intérpretes son: Leopoldo Ortín anunciado como el mejor cómico mexicano (es inexplicable como en México soportan a los demás), Ramón Armengod, que ya hiciera de galán en **El superloco**, y Gloria Morel, que se arrepiente de ser “pistole- ra”, y se convierte en primera dama joven de golpe y porrazo.


Detalles curiosos: Un grupo de maleantes que persiguen a sol y sombra al Señor Concepción Dichoso del Todo (sic) pero tienen tiempo para deliberar grandes problemas en su guarida. Un señor Mendoza que lleva en el alma el dolor de haber extraviado a su hijito de pocos meses, pero que cuando lo encuentra da las gracias al salvador y luego a la policía, dice: **“Qué contenta se pondrá mi esposa”**, y finalmente pregunta por la salud del querubín. Todo con una tranquilidad tan pasmosa como la presencia del niño dentro de un tanque de agua, aunque luego se aclara que éste tenía doble fondo. De lo que no se nos entera es del sistema de ventilación existente en dicho doble fondo. Como estamos intrigadísimos por el asunto, acabamos de escribir al productor y tendremos a Uds. al corriente de lo que conteste.

Cine Radio Actualidad, 11 de febrero 1938.



El triunfo de la astucia

(*Quick Money*, EUA-1938) dir. Edward Killy.

 COMIENZA CON CIERTA originalidad esta película de RKO. Trata en principio de un club, “El Club de los Gallináceos”, cuyos nuevos componentes deben someterse en todos los casos al requisito de entrar en una jaula y salir de allí dando la contraseña, que es un “cocorocó” traducido con cierta libertad. Entre la contraseña, la cara que ponen los nuevos socios ante la novedad, el emblema de la institución y el lenguaje empleado en el club, injertando las más plumíferas palabras que se pueda, se nos escapan varias sonrisas.


Pero la película sigue. Y llega por fin a referir al caso del alcalde honesto de pueblo pequeño, que repudia un proyecto de hotel a edificarse y se niega a entregar los fondos de la escuela para dicha iniciativa. Iba todo muy bien, “con un excelente fondo moral”, como decía “la buena señora”. Cuando el alcalde se ve en la necesidad de retardar una elección para dar tiempo de obrar a la policía. Aceptado que retarde la elección y que lo haga practicando las minucias de la ley. Pero se va al diablo la honestidad del funcionario y la moralidad del film cuando cierra la sala de votación con 25 candados, cubre de cadenas la mesa en que están las listas de votación, ¡y roba la urna! ¿No es ilegal eso? ¿No comprueba una absoluta falta de policía en el pueblo, de criterio en los productores y de lógica en el argumentista? Mr. Edward Killy: cuando decida dirigir en serio un film comience por cortar todas las cosas absurdas que en el *script* haya, o de lo contrario dirija la película en tal forma que sea una broma.

De distinta manera, resulta otra comedia pueblerina de RKO. Y las hemos visto por docenas.

Cine Radio Actualidad, 3 de marzo 1939.



¡Silencio, mujeres!

 HACE MUCHO TIEMPO que nosotros debimos publicar sendos artículos sobre la gente que habla en los espectáculos. Pero, buscando hechos concretos para cimentar dichos artículos, hechos, grandes, enormes (nos llenan la boca) e innegables, los hemos encontrado.

Fue un mes atrás cuando el Radio City –platea baja primero, alta después– **10 personas, 10** decidieron charlar, gritar, cambiarse de asiento y hacer equitación con el mayor ruido posible. Fue el viernes pasado en la función nocturna del Solís cuando se produjo un caso similar que muy pobremente habla de cultura –la tan mentada cultura– montevideana. Las mujeres –¡disculpe! Un 8% que no todas eran– las mujeres decía –¡disculpe! debí decir las “damas”, pero en realidad no lo eran– hablaron, cuchichearon y vociferaron. No pasaban 5 segundos sin que una

espectadora dijera: ¡Oh! ¡Mirá! ¡Ah!, ante un modelito de noche, o sin que imaginara en voz alta: “Vas a ver cómo se divorcia”, “¡A que le da un bofetón!”, “y después reconquista al marido!”

¿Pero es posible que viendo en escena resaltar todos esos defectos femeniles sigan “las de sexo débil” (lugares comunes tiene cualquiera) incurriendo en plena platea en los mismos? ¿Pero es posible que haya aún señoras y señoritas que se tomen en serio un problema de amor y rompan con fondo sonoro en lágrimas gruesas de golf? ¡Pronto, a leer a E. Jardiel Poncela!

¡Oh, qué barbaridad! ¡Ah, qué cosa bárbara! ¡Pero mirá si son cosas de hacer! No faltará con seguridad algún perspicaz que nos diga: “¿Pero qué espera Ud. de las mujeres? ¡Esos son impulsos que siempre tienen, pero después piensan en la obra y ven claro!

¡Qué va! Salimos del teatro y nos encaramamos a un tranvía (recorrido 31 para más datos). En el tranvía había una señora morocha, que subió accidentalmente con nosotros. Y en la boca de dicha señora una frase que quería sacar a toda costa, como que la habrá elaborado cuidadosamente.

Cuando la sacó para que sus compañeras se enteraran de su ingenio, pensamos que era mejor haber sacado la lengua. La frase era: ¡Es una obra con mucha condición cinematográfica!

¡Ay, cuántas mujeres iguales a la “Silvia” de la pieza teatral hay en el mundo. Por lo menos, en Montevideo.

Nos iremos a New York.

H.A.T.

P.D. –Srta., es muy cómodo considerarse a si misma dentro del 20% del público que no hablaba. Las mujeres son tan cómodas siempre...

Cine Radio Actualidad, 24 de marzo 1939.



Gente de cuidado

(*Up the River*, EUA-1938) dir. Alfred Werker.

CUANDO UNA PRODUCTORA tiene contratadas en sus elencos a varias personalidades de un segundo orden, y paga sus sueldos puntualmente, sin poder emplearlas en sus producciones, pues no se adaptan a las características de las mismas, puede hacer una de estas dos cosas: a) despedirlas a todas, lo que representa una serie de dificultades, tanto por sus contratos como la pérdida de colaboradores quizá muy necesarios más tarde; o b) emplearlos de cualquier modo, para sacar su resultado en la mejor forma posible como esas señoritas oficinistas que no saben escribir a máquina, pero que siendo necesario lo hacen, a veces en forma legible.

No era mucho, seguramente, el optimismo de los dirigentes de 20th. Century Fox cuando decidieron hacer **Gente de cuidado**. Pero consiguieron sin embargo

llevar a cabo el objetivo propuesto: divertir a un público no exigente, que admite estas comedias para complemento.

Y no se trataba por cierto de un argumento original, ni de exponer aspectos interesantes de determinado problema. Aquí tan sólo se aplica ese vicio de las comedias americanas, en que nos muestran a los liceos en toda su faz musical, bailable y riente, pero jamás en su faz intelectual. Se aplica en forma de que en una cárcel —una de esas cárceles que tan trágicamente nos muestra el cine a diario— se preocupen penados y empleados del próximo e importante “match” de fútbol (¿por qué se le llama “fútbol” a ese juego que debiera llamarse “rugby”?) que deberán sostener con los integrantes de una cárcel vecina. Todo se reduce en la vida carcelaria a los aprontes del gran partido, los directores de los presidios contrincantes hacen apuestas telefónicas; los jugadores apuestan su chocolate y tabaco de todo un año; el tema de conversación obligado es el cálculo de probabilidades de ambos contrincantes. Y cuando dos presos se escapan, es el mismo director de la cárcel quien va a buscarlos, no porque así se lo indique su deber de funcionario, sino porque los prófugos son figuras de relieve como jugadores, y de su presencia en el *field* depende la suerte del partido.

Y la película no está mal. Para mostrar la cara de Slim Summerville —un cómico penado 22222— las facultades de “showman” de Eddie Collins, el zapateo de Bill Robinson, la voz de Tony Martin y la cara de escoba (¡qué estupenda escoba!) de Arthur Treacher, quedando en un nivel de cosa intrascendente, para todo eso no está mal la película.

Phyllis Brooks, Alan Dinehart, Sidney Toler y Jane Darwell están en lo de siempre. Pero Preston Foster —¡oh, Preston Foster!— hace, con polvos, rouge, una peluca rubia y una voz de falsete, una corista que constituye todo un espectáculo”. **Y tengan en cuenta que igual hace Arthur Treacher.**

Cine Radio Actualidad, 5 de mayo 1939.



Nancy, la Detective

(*Nancy Drew, Detective*, EUA-1938) dir. William Clemens.



SI SE HABLA DE Bonita Granville, se le une siempre un epíteto: “*Aquella niña de Infamia*”. En realidad es tan poderoso ese recuerdo, que todos lo calificamos como una verdadera señal de identificación. Luego pasó a Warner Brothers, y en principio le tocó animar allí parecidos papeles. Pero como todos conspiraban contra la etiqueta de que no se puede hacer “villana” a persona tan joven, mujer además, bien pronto la regeneraron, hasta convertirla en una niña locuaz y desenvuelta, que no cifraba su personaje en su pelo ni en cuatro monerías escritas para ella, sino en gestos de verdadera actriz.

Hoy, a tres años de **Infamia**, le han dado un carácter protagónico en una serie cinematográfica: “Nancy Drew”. Nancy podrá ser repórter, detective, y

maestra de escuela o encargada de un bar, pero seguirá siendo Nancy Drew, una muchacha de 17 años con inteligencia, perspicacia, auto y mucho tiempo disponible. Motivos por los cuales se hará simpática al público en sus actividades. Éstas estarán siempre orientadas al bien, estarán repletas de aventuras y finalizarán en buena forma.

En la película que nos ocupa, es detective, tocándole solucionar un conflicto standard, pero en el cual hay movimiento, alegría, radiotelefonía privada, palomas mensajeras. Lo cual cautiva a la gran mayoría de espectadores juveniles. Con aplicaciones de “instinto femenino” se motivan los aciertos rápidos, a primera vista, de la joven investigadora. Con varios viajes en auto se da variedad al escenario. Con la presentación previa de los personajes —una táctica que creíamos ya abandonada por Warner Brothers— se comienza el film, elemento indudablemente necesario para la perfecta comprensión de quienes están en la película. James Stephenson, un señor de gesto hosco que viéramos en **El trovador a caballo** y **Nuevos horizontes** tiene aquí un papelito corto, pero aparece entre los primeros nombres del reparto. Y Frankie Thomas tiene expresiones admirables de incredulidad, conservando una línea tan notable en su interpretación —aunque lo vistan de enfermera o con una blusa a florcitas— que muy pronto llegara al estrellato, lo cual nos parece tan justo como contraproducente. En cuanto a Bonita Granville (¡qué bonito nombre es Bonita!), es tan ágil y se mueve con tanta habilidad, y nos resulta tan simpática, que quien escribe está esperando una ocasión de ver nuevamente **Infamia**. Porque... bueno, ¡para qué dar razones!

Cine Radio Actualidad, 19 de mayo 1939.

Títulos citados

Infamia (*These Three*, EUA-1936) dir. William Wyler; **Nuevos horizontes** (*White Banners*, EUA-1938) dir. Edmund Goulding; **Trovador a caballo**, **El** (*The Cowboy from Brooklyn*, EUA-1938) dir. Lloyd Bacon.



El alegre impostor

(*Midnight Intruder*, EUA-1938) dir. Arthur Lubin.



DE UN JOVEN SIN DINERO que se introduce en una casa desierta, usurpa la personalidad de su dueño para vivir tranquilo unos días y sale al final beneficiando con su acción —y con otras posteriores— al verdadero dueño, que estaba en la cárcel por un crimen que no ha cometido, trata esta película Universal.

El planteamiento de los sucesos y las cosas que hacen los varios personajes, concurriendo a una misma finalidad, han dado un trabajo complicado, aunque no extenso, al encargado del guión cinematográfico. Si Ud. no se aburre con es-

tos films, vaya a ver el que comentamos. Le advertimos que los personajes son todos simpáticos, y lo malo que hacen, es para bien; que Louis Hayward sonrís como siempre (es decir, con el sombrero ladeado par el lado que mira) y que es inútil que se preocupe si ve que las cosas van mal encaminadas, pues todo termina bien. Es decir, que este comentario debe terminar como los argumentos de un colega bonaerense: "...*Y se besan*".

Radio Cine Actualidad, 16 de junio 1939.



El fenómeno del equipo

(*Mr. Doodle Kicks Off*, EUA-1938) dir. Leslie Goodwins.



JOE PENNER, UN CABALLERO muy popular en Estados Unidos por sus actividades en radios y teatros, ha llegado también al cine. No es en realidad su gracia de calidad, es una gracia fundamentada en un personaje ya hecho, retardado, juguetón, niño sobre todo. Y los chistes que dice —elaborados especialmente para él por los argumentistas, corregidos y aumentados por él mismo— son de una tontería extrema. Solamente dos o tres son realmente eficaces: ahí está esa recomendación de "*no comerse las uñas, porque es pernicioso, y motivó además que la Venus de Milo se quedara sin brazos*".

Siendo él el motivo único de la película e interesando sobre todo su lucimiento, que el público americano traduce en dólares, ha sido hecho el centro de todo y de todos. Si en una situación cualquiera de las que pasan en una Universidad norteamericana (son muchas las situaciones extrañas que ocurren en dichas universidades) hay que buscar el recipiente de una broma, ese es Joe Penner. Si en un partido de fútbol (es otro fútbol el que se juega por esos lugares) hay que buscar quien sea el mejor o el peor jugador (de ambos modos se destaca) ese es Joe Penner. Si se inscribe un único alumno en una clase de Mitología, ese es Joe Penner. Al final, resulta tan odiosa esa preponderancia, que el espectador se aburre de que él haga todo, de que todo le pase a él, de que él sea centro de todo. De tal manera, que nadie más se destaca en la película. Ni Billy Gilbert. Y un muchacho Jack Arnold que no aparece en el reparto, pero sí en la película fue destacado por un espectador que no comprende por qué si aparece y habla y actúa en el film no aparece en el reparto. Ese espectador, que se aburrió 76 minutos, está a vuestras órdenes y se llama:

H.A.T

Cine Radio Actualidad, 30 de junio 1939.



El Santo vuelve

(*The Saint Strikes Back*, EUA-1939) dir. John Farrow.



CUANDO VIMOS **El Santo en New York** nos imaginamos que pronto continuaría la serie de este personaje. Lo que no nos imaginamos, es que una película llamada **El Santo en New York** tuviese por secuela una película llamada **El Santo vuelve** cuya acción se desarrolla en San Francisco. Evidentemente hay un error geográfico.

Lo que imaginamos también fue que **El Santo vuelve** iba a tener las mismas características de su anterior presentación: su protagonista decide meterse en lo que no le importa, sin sacar un solo centésimo (acción quijotesca aplicada); entrar sorpresiva, misteriosa e enigmáticamente en casa ajena, encontrando siempre una puerta o una ventana abierta, y dirigiéndose siempre en línea recta adonde es necesario; tener siempre por delante el principio de defender al bueno y castigar al malo; vestir impecablemente, con fuentes monetarias desconocidas y sin arruga, aunque escale casas y se arrastre por el suelo; ser escurridizo e invisible a voluntad, de acuerdo a las conveniencias.

Con esas cualidades, y nada que hacer, como no sea burlarse por costumbre (y espíritu deportivo) de la policía, se crea muy fácilmente un personaje cinematográfico, que sirva de centro a las películas policiales. Así salen por montones películas de siete actos, en las que se entienden sólo el primero y el último: el primero porque está destinado a presentar los hechos y decir alguna cosa más o menos espiritual que interese al espectador, y el último porque se aclara todo (en forma desconocida), se pone una escena final que, en este caso, se las trae, y se dice FIN.

Destaquemos —es justicia— que a veces el director —o el libretista— sabe lo que hace, e injerta escenas plenas de cine y de recursos cinematográficos: tal aquélla en la que un individuo que se ha indigestado comiendo pescado y langosta, ve bailar, en su pesadilla, platos en la penumbra, ve peces que se acercan y alejan, y ve una langosta enorme transportada por un camión. Ello con un intenso movimiento de cámara y un intenso trabajo del encargado de "efectos especiales". Eso es cine, eso es mérito del director John Farrow y eso es signo de que dirigió a regañadientes a esta película de relleno y a su mala intérprete Wendy Barrie. Es justicia también, declarar que Jerome Cowan y Barry Fitzgerald están correctos, que Neil Hamilton ha perdido la facultad de movimiento en los músculos estirados de su rostro, y que George Sanders tiene una elegancia extrema en el decir y en el vestir, aunque se mueva por momentos tan mecánicamente.

Cine Radio Actualidad, 18 de agosto 1939.

Título citado

El Santo en New York (*The Saint in New York*, EUA-1938) dir. Ben Holmes.



Camino de perdición

(*The Road to Ruin*, EUA-1934) dir. Dorothy Davenport y Melville Shyer.



MR. WALLACE REID, una de las personalidades más famosas que han pasado por el cine y a quien recordarán seguramente “aquellos que han visto veinte años de cine y no se avergüenzan de confesarlo”, murió. Era uno de los galanes más conocidos en el cine de hace 20 años.

Su muerte fue provocada por la vida disipada que llevaba, como le ocurrió a tantas otras personas comunes y como a algunos genios. Su señora esposa –de cuya personalidad, costumbres y creencias no tenemos información– con un propósito altamente elogiado, decidió hacer un manifiesto contra la vida demasiado libre de la juventud. A efectos de lo cual combatió los vicios que había tenido su esposo, con vecina arma: haciendo una película.

Uds. –y el público que no está leyendo esto también, si es que está suficientemente informado– se preguntarán por qué a estas buenas horas Mrs. Reid nos envía esta película. Para vuestra tranquilidad, un dato: el film es de 1934, o sea, de cinco años de edad.

El propósito de Mrs. Reid es verdaderamente loable. Combatir, luego de una triste experiencia privada, más tarde pública, al vicio (alcohol, droga, extrema sensualidad, etc.) con una película. Y resaltar que ese vicio no conduce a nada bueno. Para ello quizás fuera necesario hacer del personaje principal un hombre. Sería en cierto modo el símbolo de su difunto esposo. Pero Mrs. Reid creyó más conveniente que ese personaje principal fuera una mujer. Y ahí precisamente el error. Porque si bien los hombres tienen vicios (como fumar y tomar cerveza) y hasta hay algunos médicos que toman alcaloides, las damas no son viciosas en tal forma. Y aún hoy motiva una señal la vista de una mujer que fuma. Añádanse otros vicios.

Por eso resulta efectista la película para el poco público que la ha visto. Porque en una mujer ese camino de perdición parece más terrible, más intenso, y de mayor perdición. En añadidura, el director –Mrs. Reid– deja en suspenso algunos hilos: la protagonista no ingiere alcaloides ni juega ni es obligada a dar (¡no los da ella!) unos besos horizontales que más tarde la censura prohibiría. De su sensualidad no tiene ella la culpa. Y ese es el único vicio que se le adjudica. La protagonista no es tan mala en el argumento como los propósitos de Mrs. Reid parecerían indicar.

La propaganda –justificadamente corta propaganda– habla de un alerta a los padres por la vida que llevan sus hijos. Nos parece muy bien, así como también nos parece muy bien que los padres se informen cuidadosamente de los hechos antes de tomar medidas demasiado enérgicas. Pero habla también la propaganda del alerta en que deben ponerse los hijos. Y la película –y en eso la consideramos profundamente equivocada– viste un propósito con los hechos. Y para demostrar lo que es un centro de corrupción, nos muestra una verdadera bacanal, con jóvenes de ambos sexos que bajo la influencia del alcohol practican a medias el nudismo y se bañan colectivamente en una piscina a altas horas de la noche, espectáculos estos que muy a menudo aparecían en las películas de 1934. Esas bacanales, esos centros de corrupción, excitan más la mente juvenil que lo que puedan purificar dos discursos moralistas. Porque ese elemento juvenil que se supone en mal camino, no ha llegado todavía a bañarse colectivamente en una piscina a altas horas de

la noche. Pero en cambio sabe de oído el sempiterno discurso moralista: hay una sola clase de él.

Además cuenta Mrs. Reid con un elemento que no existe en forma tan desmesurada como para que se haga acreedor a la categoría de constituir una clase, representada por un símbolo: el elemento es la perversión de los padres. Pero como ese elemento era necesario para desencadenar la acción de la película, allí se puso. Y allí quedó, como si fuera representante y símbolo –decíamos– de una cualidad a la que se llama perversión y que en la vida real es sólo despreocupación.

Mrs. Reid habrá quedado seguramente contenta con su obra. Y habrá pensado –¡cómo no!– en que la frase típica de la reclame debía ser: ¡UN ALERTA PARA LOS PADRES! Lo habrá pensado, habrá extendido el concepto a los familiares en general, y habrá puesto un tinte de amargura en el recuerdo de que ella no pudo evitar la catástrofe de su esposo.

No hay tintes de amargura en su obra, pese a que en el motivo central los había. Y no hay razón para que alguna señora diga: “es un poco fuerte” (impresiones auditivas recogidas en el Cine Andes). De fuerte no tiene nada.

La interpretación está muy mal toda, especialmente en el conjunto de intérpretes de ambos sexos. Y de colaborador en dirección sale Melville Shyer, seudónimo habilísimo e indescifrable bajo el que, sospechamos, se esconde el Sr. Melville Shauer, esposo de Rosita Moreno. Debe ser un error de imprenta³.

Cine Radio Actualidad, 18 de agosto 1939.



El espionaje en acción

(*Espionage Agent*, EUA-1939) dir. Lloyd Bacon.



SON YA ARCHICONOCIDAS, por todos los públicos del mundo, las películas americanas de tono patriótico, que es un tono grave. Son archiconocidas las películas imperialistas, especialmente inglesas. Dentro de muy poco tiempo, serán archiconocidas las películas americanas que corresponden a un nuevo género. Son las películas en que se plantea –y se trata de resolver– un problema interno de Estados Unidos, género ampliamente explotado por Warner Brothers en su **Gloria y hambre** (desocupación), **Soy un fugitivo** (cárceles crueles), etc.... Cuando esos problemas son desplazados de su posición de tales para ser tomados únicamente como un pretexto de propaganda patriótica, se falsifica automáticamente su verdadero contenido y su real importancia. **Confesiones de un espía nazi** denunció el espionaje que Alemania efectuaba en el gran país del norte, pero no fue pretexto para hacerse la reclame de los organismos oficiales que se opusieron a ese espionaje.

³ N. del E.: No había error. Efectivamente Melville Shauer era otro señor.

En el caso que nos ocupa, el problema del espionaje ha sido tomado en su acepción general, sin puntualizar casos determinados, pero haciendo notar, ante y sobre todo, que hay organismos que lo combaten, aunque no existen organismos que se preocupen única e intensamente, de efectuar el contra-espionaje. Total: denuncia de un problema, reclame patriótico y moción al Congreso—Cuerpo Legislativo—para que intensifique el tan necesario contra-espionaje.

Muy interesante para los americanos, muy interesante para quienes se ocupan de política —interna o externa— mundial, pero poco de interés para el público.

Además el film nos habla de la situación mundial de anteguerra, sin llegar a adquirir en ese punto la tensión necesaria y diciéndonos cosas que ya sabíamos por telegramas (!): guerra civil en España, invasión fascista en Etiopía, peligro de una guerra en Europa.

Con un disimulado valor, se hace notar, por indirectas, y por frases perdidas, que el espionaje desarrollado en América es de origen alemán en su mayor parte y que la próxima —hoy presente— guerra europea tiene una de sus principales causas en la expansión alemana. Ya lo sabíamos, no se nos agrega nada nuevo en ello, como no sea que esos espías son los mismos —los mismos actores— que los de **Confesiones de un espía nazi**.

Damos fe de que nos hemos sentado en la butaca del Radio City, exactamente igual que el muñequito que encabeza estas líneas. Lo aseguramos por escrito, en miles de ejemplares exactamente iguales a éste, y con nuestra firma al pie.

H.A.T.

Cine Radio Actualidad, 15 de diciembre 1939.

Títulos citados

Confesiones de un espía nazi (*Confessions of a Nazi Spy*, EUA-1939) dir. Anatole Litvak; **Gloria y hambre** (*Heroes for Sale*, EUA-1933) dir. William Wellman; **Soy un fugitivo** (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, EUA-1932) dir. Mervyn LeRoy.



Rejas humanas

(*Blind Alley*, EUA-1939) dir. Charles Vidor.



CORRESPONDE ESTA PELÍCULA a un género de producción no muy explotado. Se trata de aquellas películas encuadradas en un ambiente teatral, en el que varios personajes, colocados en un solo escenario, dirimen sus cuestiones íntimas. El ejemplo de ese género, que nos viene a la memoria es **El bosque petrificado** que procedía, por otra parte, de una obra teatral. Son características del género, la definición de las cualidades de los personajes, la abundancia del diálogo, la intensidad de las situaciones dramáticas que se provocan y la facilidad con que se llega al terreno de la psicología.

Todas esas cualidades, aunque en distintos grados y méritos, las posee **Rejas Humanas**, pudiéndose destacar que, de los varios personajes que intervienen, sólo dos, el gangster Wilson y el profesor Shelby están delineados en sus características, siendo ellos, además, los puntos básicos de la trama; y destacando también que se llega al terreno de la psicología por medio del “psicoanálisis”, método inductivo de cura mental ideado por aquel gran sabio que se llamó Sigmund Freud. Las pesadillas frecuentes y terribles que sufre el gangster en su sueño dan origen a que el profesor Shelby le aplique el citado método, llegando a saber así que esos trastornos del sueño son provocados por un atormentador recuerdo de su juventud, recuerdo alojado en el “subconsciente”. La angustia del paciente y la aplicación de la cura son las situaciones dramáticas fundamentales del film, y las que provocan la mejor parte de su diálogo. Es decir, complementan las características teatrales que indicáramos más arriba.

Pero el renglón cinematográfico no queda por ello relegado a segundo término. En dos escenas, en dos breves escenas, se hace cine.

Ellas son la muestra de la pesadilla y la evocación de aquel recuerdo que la origina. La primera se hace en negativo fotográfico. La segunda presenta la particularidad de que el protagonista, primer actor de aquel recuerdo, no aparece en él. Porque el protagonista está simbolizado en la cámara, sus miradas son los enfoques de ésta y su andar, ya rápido, ya vacilante, es el desplazamiento de ella. Para esta segunda escena se han diseñado unos escenarios geométricos, angulosos, que localizan a los personajes presentes, acosados por la cámara, escenarios extraños, pero que significan claramente que han sido creados ad-hoc, en ayuda circunstancial del recuerdo.

Esas escenas son de verdadero cine, pues su contenido está dado únicamente por lo visual, no teniendo el diálogo ninguna ingerencia, y ante esas escenas no pudimos menos de sentirnos halagados estéticamente.

La exageración que al principio se hace de las feroces cualidades del gangster, aumentada por la presencia de dos innecesarias muertes, exageración a la que no es ajeno el intérprete Chester Morris, errado en sus brutales gestos, desmerece en algo el plano en que se coloca el film. Se hace simpático el personaje de Ralph Bellamy que al principio del film aconseja a sus alumnos raciocinio y serenidad. Y para los que conocemos al plantel de intérpretes del caso, resulta una sorpresa ver el corto papel de Joan Perry, las cualidades de “hombrecita” que se ha echado arriba Ann Dvorak y la reaparición de Rose Stradner que fuera el año pasado, una de “las grandes importaciones” de Metro Goldwyn Mayer. No nos causa sorpresa, en cambio, la intervención de Melville Cooper, uno de esos grandes comediantes a breve plazo.

Viendo **Rejas humanas**, encontrará allí todo lo ya observado por nosotros. Y quizás algo más.

Cine Radio Actualidad, 29 de diciembre 1939.

Título citado

El bosque petrificado (*The Petrified Forest*, EUA-1936) dir. Archie Mayo.



Nuestro pueblo

(*Our Town*, EUA-1940) dir. Sam Wood



LA VIDA DEL PUEBLECITO americano es tremendamente sencilla, tremendamente despreocupada y tremendamente pintoresca. Sus habitantes son vulgares, están sujetos a la rutina y escapan por completo a ese perpetuo movimiento renovador que es inherente a la ciudad. El pueblecito americano —cualquier pueblo— vive alejado de preocupaciones políticas y sociales, es conservador por ambiente y por educación, y lo ha sido durante tanto tiempo que ya lo es también por herencia. No existe la filosofía, no existen las ciencias; todo es natural y cotidiano, en el pueblo no hubo nunca hombres de genio, ni figuras históricas, pero tampoco hay ladrones, y si no es necesario preocuparse por la factible presencia de alguna conmoción ideológica, tampoco es necesario cerrar de noche las puertas, previendo factibles robos. La gente vive unida en el clan más por necesidad espiritual de contacto con el semejante, que por necesidad de una armazón de la que poder sacar el sustento diario. La gente es la gente, el clan es la masa, todos son iguales, todos son vulgares, todos viven juntos, y allí no pasa nada.

En esa piedra fundamental se ha basado el autor Thornton Wilder, que nos informa de esa vida, haciéndonos sabrosa comedia de costumbres en un relato, más descriptivo que narrativo, de cosas de un pueblo, de tipos que lo habitan, de rutinas que permanecen. Fija en el boticario del pueblo, Mr. Morgan, la misión de llevar al espectador como de la mano por ese pueblo; de entrada se planta éste frente a la cámara, saluda con una inclinación de cabeza y comienza hablarle al público de ése nuestro pueblo, por que es nuestro a la vez que suyo y de los personajes que lo habitan. El pueblo se llama Grovers Corners, está en el Estado de New Hampshire, en los Montes Apalaches, a 42 grados 40 minutos latitud Norte, 70 grados 37 minutos de longitud Oeste. Mr. Morgan comprueba en su reloj que son las siete de la mañana, hora en que pasa por la calle principal, con extraordinaria puntualidad, el mejor y único Profesor de Historia de la localidad, le pide a éste que nos relate los datos principales de la materia tratada, y el Profesor, un tanto asustado de estar frente a todos los públicos del mundo nos enteramos de que el vestigio más antiguo de raza que se encuentra es el de la Amerindia, allá por el siglo X, de que la población del pueblo mismo es de 2.640 personas (aquí Mr. Morgan le dice al oído que acaba de nacer un par de mellizos y el profesor rectifica la cifra a 2.642), los que sumados a 507 habitantes de los contornos hacen un total de 3.149. El Profesor se declara cumplido, y Mr. Morgan llama al Periodista N° 1 (es también el único), del pueblo, Mr. Webb, quien nos informa que, políticamente hay un 86% de republicanos, un 12% de demócratas, un 4% de socialistas y el resto de indiferentes (sic); en cuestión religiosa, 85% son protestantes, 12% católicos, resto indiferentes. Luego atiende preguntas del público, y, efectivamente, se oyen voces que preguntan si se bebe mucho en el pueblo, a lo que Mr. Webb contesta que no, aunque se tiene en alta estima al alcohol como remedio para resfriado; otra voz pregunta cómo están de cultura artística en el pueblo, y él responde que existen el coro de la iglesia y algunas muchachas que tocan el piano a su manera. Una nueva voz intenta averiguar algo ininteligible manifestando que hay que seguir con la película; luego agradece a Mr. Webb su deferencia y pasa a otra cosa.

Mr. Morgan había jugado con el público, sorprendiéndolo con una forma original de darle los datos previos; sin que los otros personajes se lo dijeran entre sí, para enterar a los espectadores que espiaban por el ojo de la cerradura. Ha dicho, o hecho decir, esos datos directamente, en esa forma humorística, amable y ladina, que parece tener todo pueblerino, murmurando entre los dientes cerrados mientras reenciende su pipa, o mirando de pronto a la cámara, con una sonrisa, para explicarle, casi confidencialmente esos detalles que se dicen guiñando el ojo.

Mr. Morgan llega más allá, y pasa a relatar un día de ése nuestro pueblo. Entonces se sirve de los habitantes, juega con ellos, que son vulgares, sorprendiéndolos en su vida cotidiana e incambiable para enterarnos de lo que pasa a todas horas del día. Se mete la cámara en el bolsillo, y comienza a caminar por el pueblo, elige dos casas cercanas, donde viven dos familias que hablan y gritan, hacen y ríen, trabajan y estudian, siempre de la misma manera. Son gentes vulgares. Poco antes de las siete las dos señoras de la casa se levantan, y preparan el desayuno, y gritan a los niños para despertarlos, con el mismo sistema y el mismo tono. Mas tarde dan el desayuno a los niños, les reprenden por la manera de comer, o por las cuitas que se dicen en la mesa o por la manera de caminar; luego siguen trabajando durante el día, todo en dos casas distintas, por dos señoras distintas, que hacen cosas iguales en razón de tradiciones iguales. Al atardecer se juntan y van a los ensayos del coro de la iglesia, vuelven un poquitín tarde, se ríen juntas pensando en que sus respectivos maridos protestarán, como si ellas vinieran de un baile, observan cómo andaba hoy la habitual ebriedad del organista de la iglesia, huelen sus heliotropos floridos, les advierten, sonriendo, a sus maridos que no vienen de un baile, y se acuestan, hasta que el día siguiente poco antes de las siete, se levantan a preparar el desayuno. Tan rutinaria como la vida de las señoras, es la de los maridos, y la de los hijos, y la del gato de la casa, que diariamente a las siete horas 13 minutos, persigue al lechero hasta la puerta de la cocina, y lame en el suelo a las 8 gotas de leche que caen diariamente sobre el umbral, al dejar el lechero en la cocina sus 2 litros diarios de leche.

Mr. Morgan ha jugado con los personajes. Los ha utilizado como simples herramientas, aún sorprendiéndolos en trances muy humanos, para mostrar la vida de toda una masa. Con ese juguete que es la cámara a su disposición, y pudiendo empezar y contar una escena como a él se le antoje, con un “*All right, operator*”, que él dice clara y concienzudamente, interrumpe la lata que se dan entre sí las dos señoras del caso, manifestándose satisfecho con lo que han dicho para el espectador en 5 minutos de charla, y asustándolas, en plena conversación con un “*Thank you, ladies*”, pasando a enfocar enseguida, otra cosa más interesante. Mr. Morgan tiene en su mano la cámara, y con ella el mango con que maneja, entre sonrisas, a sus personajes, saltando nueve años de acción hasta otro momento en que pase algo de otra trascendencia que la anécdota familiar, y aclarando, según él mismo lo dice, que hemos visto el capítulo “Vida cotidiana”, y pasamos a ver lo siguiente, titulado “Amor y matrimonio. Anuncia al espectador que Emily y George, hijos respectivos de aquellas dos señoras, se casan; los muestran en el trance, y de pronto retrocede tres años para explicar que el noviazgo empezó cuando, una vez... Y, analiza en dos brochazos rápidos la escena de la declaración de amor, retorna a sus héroes, retratándolos en ese momento crítico que significan todas

las bodas, haciéndolos hablar y decir sus reflexiones sin mover los labios –tristeza de la madre, esperanza del padre, soledad de la novia, cuasi arrepentimiento del novio que ve perder su libertad, cansancio del pastor que ha consagrado ya 200 casamientos– excepto en el caso de la charlatana del pueblo, Mrs. Soames, quien charla fuerte en la iglesia sin prudencia alguna y abriendo mucho la boca, por que su oficio es ir a decir que a ella le gustan mucho las bodas, que, no sabe por qué, la hacen llorar, que la ponen contenta y que se acuerda de la suya.

A Mr. Morgan le interesa la masa, el pueblo que habita aquellas casas y aquellas calles. Lo toma para decir que es vulgar, y lo dice con hechos. No le interesa la vibración particular del hombre, ni la vibración particular de ninguno de los personajes que él usa, más que en la medida en que ellas pueden contribuir a dar la sensación de uniformidad del todo, demostrando que, por lo menos en las superficiales relaciones que los hombres tienen entre sí todos los días, son todos trozos de una misma cuerda. Él, manejando su cámara, ha pretendido a los hombres que hablan sobre el tiempo, y hacen sobre la boda del día las mismas reflexiones en todas esas ocasiones (el novio opina que para casarse no sería necesaria tanta pompa ni tanto ruido, y su futuro suegro le replica que **“eso lo hemos pensado todos los novios, y no nos ha servido de nada”**; alguien opina que el matrimonio es muy bueno y muy sano, y otro opina que el matrimonio es un invento de las mujeres, a quienes les gusta que el nudo esté bien apretado); él demuestra que el pueblo es feliz sin ser atrasado y es alegre porque no tiene preocupaciones y tiene las historietas cómicas de todos los domingos en el diario, pero, como allí nunca pasa nada, y un muchacho de 18 años sólo aspira a ser un granjero rico, y para una muchacha la mejor profesión es el matrimonio, los diarios se limitan a informar a la gente que se ha casado, se casa o se casará, los hombres siguen hablando del tiempo, las mujeres mal de alguien, los niños siguen jugando al **baseball** y las niñas siguen asesinando pianos, y toda esa gente se seguirá llamando por generaciones muchas, como muchas generaciones atrás, sin que llegue gente nueva ni que se vaya gente vieja en movilizaciones que puedan afectar a los más áridas y poco útiles estadísticas de inmigración y emigración. Seguirán habiendo sólo Herseys, Carthwrights, Webbs, Gibbs, Jones y Carters...

Pero Mr. Morgan, y con él, Mr. Thornton Wilder, que al fin y al cabo, es el autor, quiere a los hombres, ama a los hombres. Encuentra en ellos esa condición del latido, de calor, de movimiento, de gesto, de capricho, que es propia del hombre. El autor ama a sus personajes, que son carne de su carne, porque son representaciones de personajes que todos tenemos al lado en nuestras casas, y en nuestras familias, y en nuestros barrios. Y en todas y en cada una de las escenas que les hace animar en toda la historia de las dos familias, se adhiere al individuo, lo anima y lo empuja para la acción, y lo retrata así –tímido, apocado, pero ágil es su George, caprichosa, pero muy inteligente, es su Emily– con un carácter en cada personaje, un matiz y una forma de expresarse. En ese amor por el personaje, en ese adentrarse con la familia y compenetrarse con ella, en esa devoción hacia los objetos de la casa, sin que todo ello pueda afectar el movimiento externo y la acción exterior, reside la piedra de toque de la obra, la sustancia que la lleva al espectador, que lo entusiasma y lo hace aplaudir, porque se ve a sí mismo, o, por lo menos, ve a su “yo” de entrecasa.

Se trata de un enunciado y de una forma, de la comedia universal hecha con tipos que son universales y al parecer eternos, con tipos que son de Grovers Corners y de Montevideo, con su mismo sonrojo, y su misma audacia, y su mismo guiño.

Del equilibrio entre la burla amable y el toque humano, nace esta obra de arte, hecha en tono menor, para entrecasa, precisamente, sabia y lúcida de observación y detalle, armónica y homogénea de constitución y de armado, sin que en el balance llegue a pesar mucho aquel que creemos único error en la película; el transportar, en las escenas finales, a una enferma grave, la protagonista, al terreno de los sueños, imaginándose a sí misma muerta, y enclaustrada en el país de los muertos, con unos potentes e imbatibles deseos de seguir viviendo para seguir amando al mundo, y de reconstruir algunos de los muchos momentos de su existencia. Artificial de origen, esa escena otorga en brusco paso a la protagonista una preponderancia en la trama que antes no había tenido; es una escena entera, significativa y plausible por sí misma, realizada con valiosos elementos cinematográficos, pero no está en el tono del film y luce como paréntesis poco oportuno.

No afecta ella, sin embargo, decimos, a la visión general de esta película, versión de una obra americana de Thornton Wilder, que obtuvo en Estados Unidos el premio Pulitzer, llevada al cine por la experta y sutil mano del director Sam Wood, plena de formas cinematográficas, perfecta de construcción, abundante en primores de fotografía y de música, contando con uno de los más homogéneos, completos y acertados elencos que se hayan dado cita en un estudio californiano, y continente toda ella en modo nuevo y original, de uno de esos documentos, pequeñas y jugosas obras de arte, de la vida de los Estados Unidos de hoy.

Cine Radio Actualidad, 6 de diciembre 1940.



Luna nueva

(*New Moon*, EUA-1940) dir. Robert Z. Leonard



UNO DE LOS REQUISITOS indispensables que se le exigen a toda opereta que pretenda ser digerible, es el que en ella su argumento no importe un bledo. El argumento de todas las comedias musicales –la opereta es una comedia musical vista con aumento– tiene por origen, y por costumbre, y por necesidades de construcción, una simple función de unir los diversos números de espectáculo que la forman. Cuando se lleva una opereta a escena, a nadie le importa el argumento, ni nadie se acuerda de él, a no ser que se lo den muy bien preparado, con hábil mano y sentido de la innovación. La gente va al teatro a oír cantar, y toda la atracción del programa está en el título de la obra, que sintetiza 10 o 15 títulos de canciones, y en los nombres de los divos. Cuando la opereta se lleva al cine, igual cosa debe suceder, y por ello, es craso error tomarse en serio el argumento, hacer ambientes dramáticos o románticos para la letra del verso y disponer sucesos que condigan con esos ambientes.

Los argumentos de las operetas, y esta **Luna nueva** no es la excepción, son cursilísimos y románticos, artificiales y rebuscados; en este caso la acción se lleva 150 años atrás, buscando un clima romántico más apropiado—y no conseguido—metiendo a un inverosímil noble francés muy demócrata y muy liberal, puesto, por sus ideas revolucionarias, en “travesti” de esclavo (lo cual no puede menos de adular al público americano, hoy tan democrático) inventando una isla utópica donde el susodicho noble funda una utópica República en la que no falta nada, desde alimentos o herramientas, desde mujeres o banderas, injertando variaciones sobre “l’egalité, liberté et fraternité”, que pretenden reflejar así, nominalmente, el espíritu de la Revolución Francesa, y encontrando con todo ello alegrías y tristezas que dieran razón de ser a las canciones, sentimientos esos últimos que, naturalmente, nada tienen que ver con sus dosis y recetas con los auténticos sentimientos humanos.

De toda esa urdimbre de falsedad, lamentablemente tomada en serio, se nos da pesadísima cuenta en la muy romántica primera mitad del film, abusando del besamanos y de la reverencia. De esa urdimbre se quiso librar un poco, riéndose casi para adentro, uno de los adaptadores, que es nada menos que Jacques Deval, (asociado desde hace algún otro rato a Metro Goldwyn Mayer), quien sabe muy bien, y nos lo viene demostrando desde su celeberrimo **Tovarich** (1935), cómo componer un diálogo de nobles y plebeyos. Ese diálogo sale de a ratitos a la luz pero fracasa lamentablemente, porque su efecto y ataque deberían ser más amplios, y porque no es precisamente Nelson Eddy (¡oh, manes de los roperos de 55 cuerpos!) el comediante fino que lo supiera decir.

Cuando el director Robert Z. Leonard se dio cuenta que a esas horas ya estaríamos adormilados, ya era bastante tarde, y sólo alcanzó a agilizar los dos actos finales, cuando lo que se pedía era algo más. En consecuencia resulto absurda y fuera de época y lugar esta opereta vulgarísima; con esos dúos de Jeanette MacDonald y Nelson Eddy en que ambos, que están resentidos porque opinan diferentemente, se ponen durante tres minutos de acuerdo para entonar un mismo verso; con esas marchas imponentes que se gritan a toda voz, incluso cuando es necesario guardar silencio porque el cantante es perseguido en la selva, y su voz puede localizarlo; con sus 10 canciones, que la pareja usa para encontrarse, contemplarse, adularse, amarse, despedirse, lamentar la mutua ausencia y alegrarse del regreso, y sus tonitos dramáticos fuera de sitio en el **Lover, Come Back to Me** que se despacha Jeanette. Nos pareció mucho mejor ese temblor de segundos con que Alec Craig, en su mayordomo, anuncia a los invitados de una gran **soirée**, estilo Corte Francesa de Luis XVI.

Todo lo cual es muy de opereta, y muy de estas interminables “superproducciones” que con tanta pompa, cuidados y telones arma la Metro alrededor de dos veces por año.

Cine Radio Actualidad, 6 de diciembre 1940.



Al sur de Pago Pago

(*South of Pago Pago*, EUA-1940) dir. Alfred Green.



ES VERDADERAMENTE una lástima que este film contenga algunas valiosas escenas, tomadas bajo el mar, sobre la pesca de ostras perleras, y una batalla campal, librada sobre un barco, con buena agilidad fotográfica. Es una lástima, porque, de otra manera, hubiera resultado totalmente mala, inútil y antipática esta historia vulgarísima que se desarrolla entre un villano capitán de barco, que, por ambición, arma un escándalo de padre y señor mío en una isla de los Mares del Sur, una de las tan manoseadas islas del Pacífico.

Cuando una película es antipática, y hueca, y aburridísima es conveniente que lo sea por completo, y no implore elogios con virtudes muy ciertas, sí, pero muy comunes en el cine americano, más dignas de otro recipiente que esta pretenciosa producción cuyo argumento no tendría inconveniente en envidiar a Don Emilio Salgari, y en la que se produce el mayor desastre interpretativo que le podía ocurrir a una actriz de por sí tan meritoria como lo es Frances Farmer, que aparece aquí como vieja vampiresa (asombrosamente virgen, desde luego), pintada su boca a brocha gorda, sin encanto ni belleza, ni tampoco razón de ser de su fealdad.

Ella, Victor McLaglen, Jon Hall (**Jon**, Sres., no **John**) Ben Walden, Francis Ford y el director Alfred E. Green se encargan de desanimar a los turistas el Sur del Pago Pago, donde no ocurre nada que merezca ni el menor ni el más desgano elogio de ninguna persona con sesos en la cabeza.

Cine Radio Actualidad, 6 de diciembre 1940.



Un bebé de París

(Argentina-1941) dir. Manuel Romero



LA NUEVA PELÍCULA de Manuel Romero tiene para todos nosotros una enorme e importantísima ventaja, y es la de que al fin, después de tanto tiempo!, este magnífico director que se nos ha mostrado pésimo argumentista, consiente en enfocar sus cámaras y su habitual plantel de colaboradores de la Lumiton, sobre un asunto que no le propio. Los autores del argumento son los señores Darthés y Damel, pareja de comediógrafos sumamente conocida en el ambiente teatral del Río de la Plata, y que últimamente se dedicara a escribir, con carácter especial, piezas destinadas a Luis Arata, construidas de antemano para un actor cuyas posibilidades conocen perfectamente. No deja de ser grata la innovación, aunque sólo sea por querer cambiar lo que está mal, pero, ¿ha mejorado mucho con eso la producción de Manuel Romero? Algo sí lo ha hecho, y ello es que, tratándose de comediógrafos expertos, el diálogo sustituye su inevitable cariz de artificio y la evidente frase amoldada por una condición más fluida y natural, ganándose con ello que los personajes abandonen, siquiera en parte, su condición de

títeres del argumento para aproximarse a una más feliz estructura de carne, y hueso y condición humana.

Pero, a pesar de ello, los autores ceden en mucho a lo que ellos nos demostraran anteriormente que saben hacer, y se entregan al divismo de Paulina Singerman, estrella a la que parece no bastar su condición de protagonista, pues se le conceden, no sólo varios inútiles primeros planos fotográficos, sino situaciones enteras jugadas sobre su presencia, aún cuando en lógica correspondería tal centro a otro de los personajes. Y, por otra parte, los autores ceden más aún a la “modalidad Romero” girando con insistencia sobre la situación y el chiste sucios. En realidad, ello no es más que una resultancia pequeña de todo el argumento, por cierto poco moral —y no nos queremos poner en trance de señoras pacatas— y consagratorio de una mentira. Esta protagonista que no puede tener un hijo, y se lo inventa, engañando a su marido y a su familia toda, con complicidad de un tío médico, se ve obligada a una serie de simulaciones y mentiras, raptos y falsos ataques de locura, escapatorias de la ciudad, cálculos siempre variados sobre el número de meses o semanas que pueda simular una cosa para abandonarla luego y simular otra. En ese trance, y agrupada mentira tras mentira, y chiste sucio siempre a flor de labios, aunque nunca del todo pronunciado, la moral se va de paseo y la comedia se transforma en un vodevil estilo francés.

Si los autores hubieran logrado hacer de verdad un vodevil francés partiendo de la farsa, bien hubieran estado las cosas. Pero, ni se juega en ese terreno, porque un diálogo incesante y cargado de frases independientemente cómicas cubre todos los que pudiesen haber sido significativos silencios, ni se hubiese podido nunca jugar en él, ya que la técnica habría estado muy desaplicada, dado que toda sutileza y todo fino juego de palabras —estilo Louis Verneuil, digamos— se ve trocado por el chiste grueso, más cómico aquí, afortunadamente, cuando sugerido, que cuando dicho.

La comicidad se produce así en juego criollo, y si esta vez los personajes del sainete, aún sometidos a la tiranía de uno de ellos, dicen sus frases de la lógica y natural manera en que lo harían personas reales, el chiste siempre anda suelto, apenas hilvanado con la trama —“¿Qué hora es? ¿Viernes? ¡Me voy que se me hace tarde...!”— y la gracia se extrae de las desiguales y colectivas confusiones y complicaciones en que se ven metidos todos los personajes por culpa de uno, expediente éste ampliamente dominado por los autores del argumento, a quienes sabemos profundos conocedores de la triquiñuela cómica y del pequeño efecto teatral.

Esa comicidad es falsa y artificiosa, pergeñada para un momento, y muerta para el siguiente, y si alguna vez produce la carcajada —algunas de las locuras que finge la protagonista para simular trastornos mentales son verdaderamente originales y jugosas— en casi toda la película se les está descubriendo a los autores el juego del sainete y de la carcajada traída a empujones.

Manuel Romero dirigió esta farsa con evidente corrección y desgano, saliendo la historia tan simple de estructura y color como los actos teatrales de la comedia original, con sus divisiones de Abajo El Telón y con la superabundancia de diálogo que seguramente ostentaría sobre la escena; por otra parte, todo el relato es fácilmente analizable desde el punto de Darthés y Damel, habiendo que echar culpa a Romero de haber hecho teatro filmado con algún injerto de esa su ya adjetivada condición de argumentista, y de haber descuidado notoriamente a los intérpretes,

casi todos ellos de por sí mediocres; alguno teatral en exceso como Paulina Singerman, otro falto de sobriedad y repetido de sus anteriores papeles, como Enrique Serrano y otros absolutamente fuera de lo que son capaces de dar como Ernesto Raquén y Teresa Serrador, de quienes esperábamos más y mejor.

Cine Radio Actualidad, 25 de abril 1941.



UNA COMEDIA PICANTE E INGENIOSA

Eso que llaman amor

(*This Thing Called Love*, EUA-1940) dir. Alexander Hall.



ALEXANDER HALL ES UNO DE LOS primeros directores cinematográficos que han conseguido evitar la cruel ofensiva de los tanques de la censura de Mr. Hays, realizando al efecto una serie de comedias con chispa, en las que los líos amorosos de la trama parecen derivar de y hacia la alcoba nupcial, sin que una ni otra cosa se produzcan, sorteando hábilmente tales dificultades por medio de los recovecos de la comedia de equívocos. Algo de eso hizo en **Demasiados maridos** (*Too Many Husbands*, 1940)⁴, **El doctor se casa** (*The Doctor Takes a Wife*, 1940) y hasta en la más reciente **Desayuno para dos** (*He Stayed for Breakfast*, 1940). En **Eso que llaman amor** encuentra el mejor ingrediente para sus recetas, haciendo casar a los protagonistas, y permitiéndose así una mayor libertad de palabra y acción que Mr. Will H. Hays, representante máximo de la moral ortodoxa, no puede prohibir en puridad de criterio, la comedia picaresca se mete con este aliciente en los rincones del hogar, y sin necesidad de tomarle el pelo a la institución familiar —que es lo que hubiera hecho (y en algunos casos lo hizo muy bien) el cine francés— parte de un equívoco, de una situación anormal, para sacar de esa, otra, continuando la lista en plena lógica de procedimientos durante un buen rato. El equívoco primero es aquí el de que la novia recién casada tenga un plan ideado para la felicidad de todo matrimonio, plan que excluye durante los tres primeros meses todo contacto físico, pues ese tiempo se debe destinar a un mejor conocimiento mutuo de los cónyuges. A éste se suma otro, que es una mentira dicha sin querer, y según la cual la flamante señora estaría pronta, desde la semana siguiente a sus nupcias, a cumplir su maternal función.

De cómo tales dos asuntos meten en conflicto a no menos de diez personajes, de los cuales unos conocen, otros conocen mal, y otros no conocen ninguno de ambos problemas, nos entera, entre carcajadas, Mr. Alexander Hall, ayudado por sus libretistas, y aprovechando felizmente la procedencia teatral de la obra, lo cual permite juntar en determinada escena a todos dichos personajes para que se armen sus líos mutuamente. Esa es la más feliz situación de la película, y nos hace

⁴ N. del E.: El realidad este film no fue dirigido por Alexander Hall sino por Wesley Ruggles.

recordar que sólo cada unos cuantos meses se consiguen en pantalla junctiones y oposiciones de ideas de comedia con tanto brillo y lustre como los evidenciados en esta cena de etiqueta, y en sus posteriores prolongaciones.

Aparte tales magníficos 20 minutos, el resto del film está dedicado a plantear y resolver varias otras situaciones de comedia, siempre obedeciendo a una inspiración jocosa, y el hecho de que por momentos languidezca la acción en un empeño por explicarnos cosas que ya estaban claras no afecta mayormente el buen desempeño de las brillantes ideas que se le ocurrieron al argumentista y al muy picarón Alexander Hall. Aquí siempre hay problemas, y equívocos, y el arreglar unos por otros, y éstos por otros más, terminando por no arreglar algunos, da a la comedia un chisporroteo de intriga que incita a averiguar “que va a pasar” y saber cómo se las soluciona cada uno de los personajes para explicar a los demás sus propios y tremendos asuntos.

Tal tipo de comedia inteligente y fría, proporciona siempre a los intérpretes una sin igual oportunidad para ser inteligentes, siempre vueltos sobre sí mismos, siempre sorprendidos de lo que ocurre a los demás. Melvyn Douglas y Rosalind Russell aprovechan esta oportunidad para demostrar que son unos magníficos comediantes siendo eficazmente limitados por el resto del elenco.

Todo lo cual ayuda a demostrar a Alexander Hall que, pese a que se ha debido emplear mucho material de segunda mano –recursos ya utilizados anteriormente en diversas comedias, como ese final que inventara Leo McCarey para **La pícara puritana** (*The Awful Truth*, 1937)– se puede hacer siempre una comedia, fresca, nueva y graciosa si se cuenta con ingredientes y espíritu jocoso siempre prontos.

Cine Radio Actualidad, 15 de agosto 1941.



PERFECTAMENTE IDIOTA ES

O tú o nadie

(*Music in My Heart*, EUA-1940) dir. Joseph Santley.



HE AQUÍ UNA COMEDIA musical completamente absurda de argumento, en el que se plantean situaciones trayendo a los personajes de los pelos para que se encuentren, e inventándoles de momento problemas inverosímiles para que se los compliquen entre sí. Toda esta peregrinación de un señor que debe ser deportado y que no lo es, su encuentro con una joven, la repentina decisión de ésta de abandonar a su millonario novio, la situación económica de ella, de su familia, de sus amigos, las peleas y los amores del señor, la joven y el millonario, los enredos que mete el mayordomo de éste, y las vueltas que todos dichos sucesos obligan a dar a los personajes, constituyen una de las series de episodios menos naturales y lógicos que hayamos visto en mucho tiempo. Tal circunstancia no tendría ninguna jerarquía, si se considera que ella misma ha primado, y ha sido factor

principal, en un cúmulo de comedias dislocadas, especialmente comedias musicales, que tuvieron su chispa y su merito gracias a que su argumento estaba torcido, pero aquí no ocurre nada de eso, y los absurdos son clara expresión de un desvarío del argumentista antes que pretexto para hilvanar situaciones de gracia.

En efecto, ninguna de las situaciones a las que se logra llegar, tienen un ápice de comodidad ni de intención. Si sumamos a eso que los números musicales son de tercer orden –si exceptuamos cuatro compases de **swing** que andan sueltos por alguna de las numerosas calles que aquí se nos muestran– y que los intérpretes no están en ningún momento en su punto –calificación que es producto de nuestra cuidada atención para con ellos, y calificación de la que no se salva ni siquiera el a ratos buen comediante George Tobias ni el siempre, menos esta vez, impecable Eric Blore– tendremos las muy completas razones para que **O tú o nadie** sea una comedia inútil, y para que nosotros, generalmente tan medidos y prudentes, nos aventuremos a propinarle adjetivo tan lapidario como “perfectamente idiota”.

Cine Radio Actualidad, 15 de agosto 1941.



VIRTUDES DE REALIZACIÓN SALVAN A UN MELODRAMA

La gran mentira

(*The Great Lie*, EUA-1941) dir. Edmund Goulding.



ESTE ASUNTO DE LAS SEÑORAS que engañan a sus maridos atribuyéndose hijos que no son propios, con la muy cursi esperanza de que se prolongue en el hijo el amor que existió en el padre, ha sido tema predilecto de una serie de novelas y folletines, hoy ya fuera de toda boga, pero en 1900, y en el siglo XIX, “tema profundo y humano” para que nuestras abuelas se conmoviesen con el libro entre las manos y mojasen el costurero con sus lagrimas. Es un asunto de folletín, falso y retorcido, y la emoción que provoca no es más que un mal entendido sobre lo que es el dolor humano, expresado en el arte, y la pirlueta melodramática trazada con alevosía.

Cuando la protagonista Maggie compra a la anterior mujer de su marido, Sandra, el hijo que no pudo tener con él, está queriendo prolongar en el tiempo el afecto que murió con la muerte del hombre. Pero el drama no está allí, sino en la situación posterior, provocada por el renacimiento del hombre –la muerte de éste en las selvas brasileñas fue un error y se redujo a un simple y largo extravío– cuando él encuentra en su casa un hijo, pero sólo más tarde llega a saber que Maggie no es la madre natural sino la depositaria de un hijo de otra. Para crear tal conflicto –por otra parte solucionado deshaciendo el nudo, diciendo la verdad, y no con un nuevo engaño– los argumentistas del film debieron retorcer las circunstancias preliminares, a fin de que todo pudiese desembocar en ese final, único y verdadero interés del melodrama. Así, la creación del hijo en otra protagonista se explica aquí por un

casamiento apresurado de Pete y Sandra, casamiento que se disuelve a la semana siguiente, cuando los papeles del divorcio anterior prueban que no tiene valor legal. La separación de Sandra y Pete, que en personajes reales no podría estar lograda por el solo hecho del papel legal, se soluciona por un empecinamiento de él en que deben casarse nuevamente el mismo día en que estén legalmente habilitados para ello, y por un empecinamiento de ella en realizar ese mismo día, no la nueva boda, sino un concierto de piano. Igualmente fue necesario retorcer lo que hubiera sido el curso normal de los sucesos, enviando a Pete en avión a las selvas del Brasil, y haciéndolo perder allí durante un año –jun año justo!– para que al venir, con el hijo nacido, el traspaso hecho y todo arreglado, se encontrara con el problema de que si debía dar ese hijo, que era suyo pero no de su mujer, a la madre natural o a la legítima. Sin embargo, Pete no tiene nada que hacer, pues entre las dos mujeres queda todo arreglado, encontrándose soluciones naturales a problemas artificiales.

No está allí, empero, el verdadero retorcimiento de la realidad. Está desde el principio, en el plan de la novela pues se violenta una situación más normal –la mujer que tiene un hijo de un hombre, pero que está casada con otro– para lograr que el argumento, además de tener una pizca de originalidad, pueda ser conmovedor para el corazón femenino. La propaganda de la película estipulaba claramente que esta es la película “*que toda mujer debe comprender y sentir*” indicando así que no habrá mujer que resista el llanto del corazón palpitante cuando presencie el espectáculo feroz de dos mujeres: una embarazada, y otra esperando que deje de estarlo para arrebatarse el hijo tan pronto nazca. Ni que decir que todo esto configura una detestable y cursilona pieza de teatro en cinco actos, (que son los menos que se precisan), o configuran una novela por entregas, o un episodio radial, largo, tortuoso y húmedo.

Y SIN EMBARGO... ¿Cuáles son las artes de realización empleadas para que este drama se convierta en una película grata y fluida? Pese a todo lo que aquí ocurre, nada parece lacrimoso, ni arrastrado, ni insoportable. Cuando Ud. sale del cine, va gritando por la calle “¡*Están todos locos!*” Pero cuando Ud. está en el cine, no tiene un solo momento de impaciencia. Es que el drama que aquí hay, que es únicamente la situación final, cuando las cartas se dan vuelta y puesta la verdad sobre el tapete se hace necesario discutirla para solucionarla, no se había manifestado en ningún momento anterior, ni se lo había querido hacer evidente en pro de una hora y media de llanto continuo “*para toda mujer sensible*”. Es que se da más importancia a los personajes que a la anécdota, se saca a la luz su condición humana, y no se cuenta el tema en grandes tiradas literarias, sino en el natural y conciso diálogo de los protagonistas. Las palabras que estos dicen, la forma de encontrarse, la sincera emoción que manifiestan, dan buena cuenta de que el drama viaja subterráneamente y saldrá sólo al final. Precisamente, la escena final, con los tres protagonistas en escena, es falsa, declamatoria y teatral, por haberse querido arreglar en ella el tema sin atender a otra cosa que al tema mismo, por lo cual los personajes hablan de él y se lo dicen todo. Pero antes no. Antes el libreto cinematográfico había hecho prodigios para ir diciendo los hechos al mismo tiempo que la definición de los personajes, no exponiendo en ningún momento el problema, químicamente puro –y por ello de más excitante acción– sino mezclándolo con otras

situaciones de sabor domestico y cotidiano, no tan alejadas del problema central como para dar la impresión de una salida extemporánea, pero sí lo suficiente para disimularlo, y hablar de otra cosa.

Y aparte de ello, hay una mano y un modo de decir los distintos episodios del problema mismo. Cuando Maggie está esperando el hijo que ha de tener Sandra, se fugan ambas a Arizona, lejos de todo centro habitado, para que la gran mentira que será subsiguiente no tenga testigos ni delatores. Y así, todo el episodio de Arizona, es una magnífica ocasión para hacer buen cine. Estas dos mujeres que nada tienen que ocultarse, pues todo entre ellas está dicho y aclarado, superan sus propios dramas y de la espera angustiosa de una y el dolor histérico de la otra, nace una calma y un “statu quo” interrumpido por las explosiones de histerismo de la que va a ser madre, bruscamente cortadas por un par de cachetadas de Maggie que terminan de pronto un clímax dramático al que fuéramos insensiblemente transportados.

LA GRAN VERDAD. La gran verdad es pues la de la realización, es el conjunto armónico de las maneras de expresión, es una paciente aplicación del cariz humano a lo que de por sí no es tal, es la cuidada distribución de los factores puramente subjetivos; un acorde musical, una frase no conceptual. Y además, una brillantísima interpretación de conjunto, encabezada por Bette Davis, quien más serena y calmada, dice de toda su enorme expresividad de actriz, *viviendo* cada instante, preocupándose de la expresión justa, sin los desplantes incontrolados que mostrara en **La carta**. Obsérvese esa expresión de su dolor ante la muerte del marido, esa imitación del característico zumbido del avión de Pete, ese espinar los pies sobre el suelo cuando espera el parto, ese dominio de la escena, enérgicamente fundamentado en ademanes y gestos y modos de caminar. Esta es quizás una de las más grandes interpretaciones de la gran trágica norteamericana, uno de sus personajes mejor logrados y más cabales.

A Mary Astor le queda en cambio mostrar toda esa energía física de la que Bette Davis no se hace cargo, y si bien sus desplantes para quitarle la funda al piano y su jadeo de cansancio al terminar de tocar no condicen en modo alguno con una gran interpretación, está presente su serenidad de otras escenas y su llanto infantil de mujer embarazada que no puede comer pepinillos con cebollas para demostrar que, tras de toda irregularidad, acá hay una actriz y una cuidada labor. Y George Brent, que en la escena final de arreglo del drama nada puede hacer, y baja la vista o mira para otro lado, no entrando en competencia con el torneo de ironías y de frases con tercer sentido que se gastan Bette Davis y Mary Astor, parece haber tomado anticipadamente buena cuenta de que al final no tendría más remedio que actuar desmayadamente, y como en la parte media de la película iba a estar muerto en las selvas brasileñas, se desquita al principio puesto en tren de comediante y de humorista con una calidad y una exactitud sumamente plausibles.

Si tan cuidada y acabada realización de Edmund Goulding no superara abiertamente la endeblez de la historia original, y si tan inteligente interpretación sólo estuviera puesta al servicio de arcaicos conceptos folletinescos, habría una razón más para que La gran mentira fuera una película odiosa. Pero tal como está, la forma supera al fondo, y sin que pasemos

por alto cuánto de falso y de artificial hay en el tema, debemos agradecer y reconocer que esté tan magníficamente nivelado y equilibrado por director e intérpretes.

Cine Radio Actualidad, 22 de agosto 1941



UN FILM FRUSTRADO

Altas sierras

(*High Sierra*, EUA-1940) dir. Raoul Walsh.



HE AQUÍ LA PELÍCULA que debió haber realizado Paul Muni para Warner Brothers, si no hubiera surgido entre intérprete y empresa un diferendo que terminó con el alistamiento del primero en los planteles de 20th. Century Fox, donde filmara como es sabido, **El renegado** (*Hudson's Bay*, Irving Pichel-1940). El argumento de **Altas sierras** estaba sin embrago ya adquirido por Warner, y al fin de salvar una pérdida monetaria que ya se hacía realidad, la empresa debió llevarlo a la pantalla, dando a Humphrey Bogart, por tanto tiempo segundón de esos elencos —en abierta contradicción con sus cualidades de intérprete, que son muchas— el papel protagónico. Pero la película no llegó a ser todo lo grande e importante que en principio se deseó, resultando evidente hoy que el alejamiento de Mr. Muni movió a la Warner a no conceder mayor categoría a un film que con otro intérprete ya perdía transcendencia.

Y así, este peregrinaje de un pistolero que sale indultado de la cárcel, realiza un asalto, huye y es ultimado por los "G-Men" no es de ninguna manera un episodio al modo de aquella "*marcha fúnebre de gángster*" que fuera la de Rocky Sullivan de James Cagney en **Ángeles con caras sucias** (*Angels with Dirty Faces*, Michael Curtiz-1938). Ahora es tan sólo un conjunto de anécdotas, sin importancia particular ni general, que preceden a un episodio final, verdadero objetivo de la película; la muerte del pistolero, asediado y acorralado en muy altas sierras por la policía. Tal episodio final consigue ser verdaderamente el único momento de fuerte dramatismo —realizado con abundantes recursos auténticamente cinematográficos— del film, pero es lastimosamente echado a perder porque inmediatamente alguno de los testigos de su caída y muerte se encarga de decir la moraleja "*Ahí veis al famoso Roy Earle. Famoso, sí. Pero, ¿qué significa ahora que está muerto?*" Y por esta moraleja destinada a quitar del público estadounidense en especial una peligrosa adoración por las grandes figuras del delito, se saca cuán standard y de primera sección resultó la que esperábamos gran película.

Por otra parte, las anécdotas primeras, precedentes de este final, no son tampoco un complejo dramático, un nudo, que diese basamento y punto de partida a esta "*corrida final hacia la muerte, que es la de todos los pistoleros*", frase esta del Enemigo Público N° 1, maestro de pistoleros, que fuera Dillinger, y frase que la película

se encarga de destacar con indudables fines de moralidad pública. Las anécdotas primeras están siempre sueltas, sin otra relación con la trama y con la vida del temible Roy Earle que la de "hacer pasar algo", y que la de disimular la falta de tema. Resulta fácil suponer qué fue lo que se quiso hacer al narrar el amor de Roy por una joven simple, y la ayuda monetaria que le presta al pagarle una operación quirúrgica de suma importancia. Se quiso pintar el carácter casi quijotesco del pistolero —"robar al rico para ayudar al pobre"— y la simple condición humana que lo alentaba al enamorarse en forma tan sencilla y en principio tan simpática. Pero la realización no condice con tales propósitos, pues se va al otro extremo y de la sencillez pasa a la simpleza, a la ingenuidad, ilustrando la conexión de Roy con la gente humilde por medio de continuas visitas a una misma familia—visitas en las que no ocurre nada, ni se dice nada en particular— y describiendo el amor del gángster por la joven tullida, por medio de charlas sobre las estrellas, la luna y el cielo. Tales simplezas no condicionen en manera alguna con el ingenio y la rápida inteligencia que muestra el protagonista en otras escenas, y resbalan en mucho la calidad que esperábamos del film.

En la interpretación se destacan Mr. Bogart que nos da un fuerte retrato del pistolero Roy Earle, Ida Lupino que continúa su reciente serie de grandes interpretaciones, animando con singular expresividad dramática su papel, resaltando en la escena final, al mostrar su dolor por la muerte del protagonista, y el joven Arthur Kennedy, pistolero en ciernes aquí, y actor ya muy cerca de la consagración que se merece (recuérdese su labor en **Ciudad de conquista** donde personificaba a un músico, hermano de James Cagney). En cambio, el veterano Henry Hull se apura en hablar de una manera deplorable, y si añadimos a ello que sus intervenciones son precisamente aquéllas que nos hablan de la joven tullida, de la operación quirúrgica y de la bondad del gángster, encontraremos una razón más para lamentar que a este film le sobren por lo menos cinco actos, destinados a hablar de cosas que para nada atañen al que debió ser el único objetivo del film.

Cine Radio Actualidad, 22 de agosto 1941.

Título citado

Ciudad de conquista (*City for Conquest*, EUA-1940) dir. Anatole Litvak.



UNA COMEDIA GRATA Y ORIGINAL

La cuesta del olvido

(*Come Live with Me*, EUA-1941) dir. Clarence Brown.



HE AQUÍ LA COMEDIA original que parte del absurdo, construyendo en proceso inverso las más clásicas formas del asunto romántico. Estos dos protagonistas que comienzan por casarse y que mucho más tarde deciden que se aman, sin siquiera saberlo, insinuado al principio, están dando vuelta las

formas, logrando con las situaciones intermediarias entre un principio de encuentro casual y un fin de unión amorosa, dar todo un proceso de risa por el absurdo.

Si no fuera porque este absurdo del casamiento inesperado se está convirtiendo actualmente en una verdad rutinaria como tantas, en esta época en que el mundo está lleno de refugiados y alguno de ellos no puede permanecer por más tiempo en Estados Unidos —las leyes de inmigración son razonables pero severas— si no se casa con una persona de ciudadanía americana, tal asunto de **La cuesta del olvido** hubiera sido una mentira de pretexto para empezar la película y después seguir por un carril ya trazado de antemano. Tal como está, este absurdo no es absurdo, y el peregrinaje de esta muchacha vienesa que se casa con un pobre escritor norteamericano para poder seguir viviendo en América, resulta, no tan sólo accidente natural, sino pretexto magnífico para esta comedia que vive del revés. Suerte ha habido en que esta refugiada y este escritor se encontraran con director tan hábil como Clarence Brown, dispuesto a seguir en algunos momentos las peleas del Leo McCarey de **Cita de amor** —ese unir a los dos protagonistas en la casa de la abuela del galán, para provocar la ternura por contagio del ambiente— y del Frank Capra de **Lo que sucedió aquella noche**, que junta a los protagonistas en camas muy cercanas, pero dispuesto, aparte de esas situaciones, a decir las cosas por sí solo, o con ayuda de libretistas y argumentistas tan hábiles como le han tocado en suerte. En esta odisea del pensamiento, y en este construir el proceso de la revelación de la verdad al otro galán de la refugiada, por medio de una novela que el escritor realiza sobre la extraña y real situación que está viviendo, y que desea publicar llevando los originales al editor que (él no lo sabe) es un rival, hay todo un cuidado eslabonamiento de situaciones, un resolver los problemas por medio del hecho, y no de las explicaciones, que resulta grato encontrar en lugar de lo que uno esperaba fuese larga disquisición de todos tres personajes para resolverse a eliminar uno de los lados del triángulo.

Por este proceso natural de la comedia, y por ese sabio intercalar dentro de la anécdota situaciones graciosas para conservar el tono lascivo, con una escena deliciosa en la que un vagabundo, magníficamente interpretado por Donald Meek, expone cómo se ha hecho rico e importante a fuerza de limosna, y con otras escenas que sería largo detallar, y mucho más práctico y gracioso presenciar, construye Clarence Brown una de las películas más amenas y festivas de este año tan desierto de valores.

Y si no fuera porque Hedy Lamarr no es todavía la actriz que Metro Goldwyn Mayer, y seguramente ella también, quieren que sea, habría aquí, no solo una hábil, segura y originalísima mano de director y libretista, sino también, uno de los más completos cuadros de comediantes, en el que James Stewart, Ian Hunter, Verree Teasdale, el ya mencionado Donald Meek, y la anciana Adeline de Walt Reynolds, juegan a quién actúa con más naturalidad.

Preferimos evitar a Uds. el explicar todo el proceso de comedia y el ingenio que anda suelto y con ganas de brincar por el escenario del film. No es ésta, seguramente, la crónica que se merece la originalidad de **La cuesta del olvido** (tan original que el título nada tiene que ver con el asunto), pero debemos, con los elogios apuntados, una sugerencia abierta a que Ud. también pueda divertirse sin recordar dónde vio antes planteamiento y desarrollo tan nuevos y gratos de un asunto cuya solución, no por esperada, deja de estar a tono con el humorismo desarrollado.

Con otra comedia de este tipo, un poco más importante, y provista de algún apunte de sátira que a ésta le falta, quedará asegurado el puesto de “mejor comedia del año”.

Cine Radio Actualidad, 29 de agosto 1941.

Títulos citados

Cita de amor (*Love Affair*, EUA-1939) dir. Leo McCarey; **Lo que sucedió aquella noche** (*It Happened One Night*, EUA-1934) dir. Frank Capra.



DE DEANNA DURBIN A MRS. PAUL

Tuya seré

(*Nice Girl?*, EUA-1941) dir. William A. Seiter.



DEANNA DURBIN ES UNA de las tantas estrellas que tienen preocupada a su empresa. La Universal depende de la edad de Deanna, de sus arrestos juveniles, del cambio que pueda experimentar su timbre de voz, de la altura que pueda alcanzar y de si se le ocurre o no casarse. De este modo, es necesario componer argumentos especiales para animar en la pantalla la figura tan querida de los públicos, haciéndola vivir y sentir de acuerdo a su edad. Así, Deanna vive aquí, al igual que en **Sueño de juventud**, el conflicto entre el galán maduro y el adolescente, solucionado finalmente a favor del último, pero no posee aquí el problema ese tan alabado encanto de las cosas ingenuas y pueriles. No hay aquí ese ingenuo creerse la mujer indicada para el hombre maduro, sino una actitud deliberada de darle celos al joven y apartar sus entusiasmos de la mecánica automovilística. Para ello, se va con el hombre grande que por cierto esta muy por encima de ella, y en esta aventura que corre, pasando la noche en casa de un hombre solo —la picardía de la situación parece dispuesta a salir en todo momento, sin animarse— logra, haciéndose la heroína, serlo en realidad. No hay pues en este film aquella vivencia del personaje de **Sueño de juventud**, totalmente entregado a un sueño bonito, que sólo alcanzaba a tenerse de pie por la fe de adolescente que lo sustentaba. Acá hay pose deliberada, voluntad fría, y el tan mentado encanto de los films de Deanna, ese enfoque de adolescencia prístina e ingenua, desaparece para dejar paso a lo que es voluntad de mujer, y ayuda casual de las circunstancias. No habiendo pues, tal vivencia del personaje con sus sentimentalismos, sino pose cerebral apenas estimulada por el exasperamiento, esta mayor edad de Deanna, que ya es una señora, y no la adolescente de **Los tres diablillos**, no hubiera tenido ese encanto que las admiradoras de la estrella siguen pidiendo. Empresa, director y argumentistas se encargan de salvar el aprieto, y para no defraudar a un público que se resiste a creer en la mayoría de edad, hay aquí canciones por todos lados, y planos para acompañamiento en cada rincón de cada escena. Hay canciones, muchas cancio-

nes, hay ese elemento que tanto se necesitaba para recordar los “felices tiempos pasados”, hay canciones que ya jalonan este paso de la adolescencia a la casi mayoría de edad (“**Vivo ya, siento ya, amo ya...**”) pero tal paso y tal jalon no son definitivos, sino una simple insinuación de que a los 19 años se está todavía, pese al razonado acto de madurez, en el capítulo intermedio entre lo que se ha ya hecho y lo que todavía se puede hacer, entre la infancia tan bonita y adorada por los públicos y la edad adulta que tiene que ser la de una señora, y cuyas expresiones no pueden tardar.

Y puesto todo en medias tintas, siendo la aventura con el hombre de edad un asomo de futuro, y la finalidad de esa aventura, que es la conquista del amor adolescente, una cadena que la ata al pasado, construyéndose en Deanna la vampiresa del turbante y el vestido atrevido, y siendo sin embargo en la vida domestica una niña de su casa y de su papá, era demasiado ardua y difícil la empresa de transmutación, para que los realizadores pudiesen dar en ella una vivencia natural del personaje. (...) Por no saber resolver tal problema, la empresa mantiene a Deanna en la misma posición de figurante de sus primeros films, cuando era una intermediaria entre dos componentes de un idilio, o entre músicos desocupados y un director de sinfónica. Las resultancias de los actos de la joven no parecen repercutir aquí tanto sobre ella como sobre su familia y sobre su aldea, y no asistimos así a los problemas de sus decisiones, sino a lo que opinan su padre, sus hermanas, la criada de la casa, el cartero que ama a la criada y los testigos vecinales de su aventura y del amor entre el cartero y la criada.

Para solventar las necesidades de esta gente que anda por alrededor y que llega a ser por omisión del problema central, la única gente importante del film, están las situaciones de comedia, que animan Robert Benchley, Walter Brennan y Helen Broderick. Para apuntar una tendencia a la mayoría de edad, está la magnífica presencia de Franchot Tone. Y para encuadrar en cierto modo la real posición de Deanna está este rodearla de dos hermanas, que significan los polos opuestos entre los que ella se mueve; una mayor, a punto de ser la vampiresa, y otra menor que es la adolescente soñadora que un día fuera estrella en **Sueño de juventud**. Precisamente por esta última razón, Ann Gillis mueve sus 14 años que ella quiere sean 18, con una naturalidad, una manera y una autenticidad que parece que Deanna olvidó hace dos años; pero con este demarcar el terreno cronológico en que se mueve la estrella, no queda todo fijo, ni se salvan las peligrosas medias tintas.

No es esta impostura y este escamotear las reacciones del personaje por no animarse a hacer vivir tan complejo momento, lo único que quita a **Tuya será** ese aliento de verdad cotidiana que debió haberse logrado. También hay una larga dedicatoria de Deanna a ensalzar esta América libre, y tan peligrosa afición a la propaganda de una idea que en la película no se ve desarrollar, sino que está en forma de capítulo final e independiente, quita al film todo lo que en él podía quedar de naturalidad y de frescura.

Cine Radio Actualidad, 29 de agosto 1941.

Títulos citados

Sueño de juventud (*That Certain Age*, EUA-1938) dir. Edward Ludwig; **Tres diablillos, Los** (*Three Smart Girls*, EUA-1936) dir. Henry Koster.

EL MÁS GRANDE DOCUMENTO DE TODAS LAS ÉPOCAS

El ciudadano

(*Citizen Kane*, EUA-1941) dir. Orson Welles.

“No es una película inteligente: es una película genial, en el más nocturno y alemán de los sentidos de esta mala palabra”. Jorge Luis Borges.



EL SOBRE VENÍA herméticamente cerrado y asegurado con varios lacres. Su contenido parecía denso; abultaba mucho y tenía un misterioso aire de documento importante. En realidad lo era. Con la mano sobre el retrato de Orson Welles, juramos que jamás hemos recibido tan extraña carta. Ni por otra parte, jamás publicamos tan extraño artículo. Tenemos ganas de prologarlo y explicarlo. Es que la cosa toma tan de sorpresa que la reacción se hace esperar, y no podíamos consentir que al hacerla pasar a dominio público sonara a extravagancia en los oídos de las gentes. Decía así:

AL FELIZ MORTAL QUE ABRA ESTA CARTA. “No sé en realidad si al venir a hacer una revelación del tamaño de la que sigue, podré por una parte obtener el público asentimiento que es indispensable a todas las revelaciones, y por otra estar yo mismo tan explícito y sincero como en este momento lo deseo. Me temo que mis 70 años sean demasiados para que el sentido periodístico y las notas vibrantes que adjetivaban a mis primeros artículos, vivan aún y caractericen esta obra que sale de mi pluma, luego de una larga **relache**. Que me perdone el lector —Ud. amigo mío— y que no se me reproche el hacer por mí mismo una confesión demasiado larga y demasiado compleja para que nervios débiles como los míos puedan sostenerla y redactarla sin perder de vista un solo momento los conceptos que era mi intención llevar a su conocimiento.

Pero no puede ser de otra manera, ni puede salir una confesión de los labios de otra persona que del confesado. Yo le digo confesión pero en realidad no es tal; después le cuento porqué. ¡Vengo a declarar por escrito que **El ciudadano** es mi obra, y está, no sólo inspirada en mí, sino también por mí. Yo, Charles Foster Kane que algún día sólo seré el “Ciudadano Kane” hice rodar el film. Lo declaro hoy así, y que no extrañe en el mundo hecho tan insólito. Estoy ya en mi lecho de muerte, y desde él he visto —ayer, anteayer, ¿cuándo fue?— la película. ¡Comprendí tantas cosas! No sospechaba yo por cierto que este capricho de millonario excéntrico decidido a que se haga un film sobre su propia vida, pudiera devenir en su acción para situarse de tal forma y manera contra mí mismo. Ayer —fue ayer, sí— me dí cuenta que toda mi vida no había valido nada, de que no me había diferenciado en otra cosa que en el hábito del sensacionalismo, de tantos otros hombres inteligentes que hay en el mundo. Y en Estados Unidos, claro. Sólo que yo hice todo lo que pensaba hacer, tan sólo por la injusticia de que mi herencia me haya dado los poderes para ello, mientras otros hombres inteligentes no han tenido nunca tal mando en sus manos. Particularmente, yo no estoy de acuerdo con John Doe⁵, pero en el film

⁵ N. del E.: referencia al film de Frank Capra **Y la cabalgata pasa** (en inglés *Meet John Doe*).

se me compara con él⁶, y en ese sentido forzoso es puntualizar que si Mr. Doe, que era un demagogo excelente y un hombre que escribiría en la primera plana del *Inquirer* –si supiera escribir y si además de estar impregnado de lo que dice lo supiera decir con convicción y altura– hubiera tenido el dinero suficiente como para controlar las radios, los diarios y los altoparlantes que motivaron su descrédito, muy grande hubiera sido su triunfo, y otro sería hoy el panorama político estado-unidense. No sé si mejor o peor.

Al respecto de ese enorme poder mío, créame Ud. que no me avergüenzo por cierto de él, ni creo que mi posesión del dinero será razón suficiente para que los desheredados me ataquen. Me atacan por ambición, no por justicia. En quienes sí creo es en los trabajadores que no me piden nada, sino que lo ganan con su mano y por su frente. Por otra parte, no hay nada como tener dinero para percatarse de su inutilidad. Más allá de la buena vida que uno –Ud. también– tiene derecho a vivir, no hay otro destino del dinero que cumplir las aspiraciones y comenzar las grandes empresas que siempre había querido realizar. Esta segunda obra me temo que sea tan sólo para los inteligentes. Hoy, después de haber hecho ambas cosas creo fundamentalmente que el dinero es una convención inútil. Me convenzo de ello estando rodeado de una enorme cantidad de costosos e inservibles objetos. ¡Al diablo con todos ellos! Los quemaré cualquier día de estos, para que ni siquiera puedan servir después de mi muerte como caprichos de los venideros nuevos ricos.

Y con esa convicción, le puedo dar mi filosofía del dinero; téngalo, y disfrute de él, y no olvide que es la cosa más importante del mundo, mientras que el mundo no sea reformado. (¿Ud. leyó *Major Barbara* de G. Bernard Shaw, con un prologo estupendo? ¡Ah, entonces léalo!)

FILOSOFÍA. El defecto de la gente inteligente que anda suelta por el mundo es que no sabe conservarse perennemente ilusionada con la venida de un mundo mejor, o, si en realidad conserva esa ilusión, cree que todo vendrá a frenarse en sus manos, sin que él tenga nada que hacer. En el primer caso, suele darse un tremendo escepticismo al ver el fracaso de los primeros experimentos, o una dedicación a una vida prosaica en la que quedan perdidas para siempre todas las clases de ilusiones. Y en el segundo, se da también una vida prosaica a la que, se espera, llegará un día la poesía y la ilusión y todo quedará cambiado como por varita mágica.

Y eso es lo que quiero decir; que se libere de la vida casera, y del problema de si el perro quiere irse continuamente a la calle o quiere quedarse definitivamente en casa. Librese de esas preocupaciones, y de la buena moral, y del mantenimiento de la pureza. Desprecie esa buena vida, pero, ¡ah, vívala! Es decir, consiga dinero para hacerlo. Y la única manera de hacerlo sin vender la ética ni la pureza de los procedimientos, es con una herencia que será una injusticia social. Yo sé que Ud. no tiene ninguna herencia en vistas, y por eso le sugiero que consiga un capitalista, solicitándolo por aviso económico. ¡Hay tantos ricos excéntricos que son capaces de ayudarlo!

Precisamente porque yo soy un excéntrico y porque ya nada tenía que comprar, acepté la empresa que me propuso Orson Welles. Porque yo soy un excéntrico, y además porque la tal empresa hablaba de mí. Nadie que haya financiado jamás su

propio monumento –hubo quien lo hizo– se erigió uno tan tremendo. Y me alegro de ello, y de que Orson Welles haya podido realizar su sueño de originalidad y de grandeza para poder después incorporarse a la buena vida que él siempre quiso darse. Lo único que hubiera lamentado hace ya más de un año, cuando me solicitó el capital, sería su afición a decir tan tremendas verdades, pase lo que pase, que yo me arrepentiría de mi vida inútil, ante su evidencia. Aún visto así de parcialmente, Welles sería un pensador impertinente y grandioso. Pongo en duda lo de genial.

Lo pongo en duda entre otras razones, porque iba a decir que él se parece mucho a mí.

ORSON WELLES Y YO. Si no fuera porque sería imitar a Papini (¿Ud. leyó *Gog*, no?), diría que he conocido a Orson en una casa de salud. No es cierto, pero sería un gran artículo para el diario. Los genios andan reclusos en las casas de salud, así llamadas porque en ellas no hay salud. ¡Pero hay idea, y eso es lo importante! Si yo hubiera sabido que en mis últimos días iba a encontrar quien pudiese narrar tan maravillosamente mi vida, hubiese vivido mejor. Hubiera hecho grandezas más elocuentes que todo mi artificio de palacios y colecciones de estatuas. Recién hoy me doy cuenta de ello. Se me antoja que **El ciudadano** es una especie de revelación divina. ¡Que 70 años desperdiciados en futilidades! Quise hacer un Shangri-La, un horizonte perdido y maravilloso, y sólo logre hacer un escenario como para película de Cecil B. DeMille. ¿Qué significa todo eso, aparte de una singularísima demostración de que Gregg Toland es el fotógrafo que haría arte de una película de Mr. DeMille?

Bueno, volviendo al tema; yo nunca me encontré a Orson Welles. Yo no fui hacia él, sino él hacia mí. Yo era la montaña –mi palacio de Xanadú está edificado en una montaña– y él era Mahoma. Mahoma hubo de humillarse a venir hacia la montaña. Y sin embargo, ¡con que altivez se humilló! Entró sin que nadie lo descubriera; nunca supe cómo, y mis guardias tampoco. Ahora se me ocurre que entró de repente dentro de la cámara de Mr. Toland, en alguno de esos recorridos que ésta hace pasando en una fracción de segundo desde un *long-shot* a un primer plano. Entró, y habló 20 minutos todos seguidos, y me convenció de que **El ciudadano** sería una gran película. Me hizo una crónica entusiasmante de ella y de sus virtudes cinematográficas y de lo grandiosos que eran la fotografía, y el montaje, y el sonido, y la música, y los intérpretes. Después de eso me propuso filmarla. ¡Je! Es un hombre con cosas de genio. Le di todo el dinero que quiso, y con él hizo la película, bajo promesa de no revelarle a nadie esta vanidad que he tenido de construirme mi propio monumento. Yo soy el oscuro capitalista del film que hoy quisieran identificar los diarios. No quería decirlo, pero si los hombres que se equivocan en las calles del mundo supieran qué lucidez adquiere un hombre cuando ya está en su lecho de muerte, no tendrían reparo en decirlo todo sin ningún embarazo. Todo, absolutamente todo.

Algo de eso hace Orson Welles en la película. Lo dice todo, y por decir todos mis defectos y mis actos hipócritas –hay alguno de más– me hizo tan humano en la ficción que me he convertido en un ente de carne y hueso y no en la fantasía de algunos cronistas del *Inquirer* que me hacen la propaganda para adularme y sacarme dinero –conozco el ramo periodístico y conozco a los croniqueros que venden su pluma– ven en mí. Lo que no me explico, verdaderamente, es cómo consiguió Welles ese toque de humanidad. Debe ser esa cosa preciada que se llama artista, y

⁶ N. del T.: El diálogo en español cambia con la traducción el nombre del personaje de Frank Capra, y coloca en su lugar a Mr. Henry Ford y a Mr. Randolph Hearst, otras dos potencias americanas.

que yo siempre quise ser, como lo quisieran ser todos los ricos. ¡Qué inútiles todas mis colecciones de estatuas! Y yo, que alguna vez pensé que ése era un camino para ser artista...

Pero hay una cosa que Orson Welles me ha negado, y es sensibilidad. Ese ha de ser, seguramente, uno de los pocos puntos en que su retrato de mi persona no coincide con mi persona. Y la niega, tan sólo por mi empeño de hacer cantar a Susan⁷, que él ahí dice que era ridículo deseo de un hombre poderoso. Yo no sé si Susan cantaba bien, o mal, pero privadamente y conmigo, cantaba a veces en una forma dulce e ilusionada. Nunca nadie llegó a enternecerme tanto como ella cuando canturreaba bajito, tendida en el lecho y con los brazos cruzados bajo su cabeza.

ORSON WELLES. Hay una cosa que yo quisiera decir sobre este hombre, y ella es que estamos frente a un individuo maravilloso. La maravilla está en la coincidencia de que en su personalidad se hayan dado cita la idea, la sensibilidad, el poder de organización, la elocuencia de su palabra y de sus medios de expresión, y de que junto a todo ello se haya producido el curioso fenómeno de que tales facultades, que son ¡ay! teóricas mientras no se evadan de su simple persona para convertirse en hechos prácticos, hayan tenido el camino expedito para producirse y cristalizarse. Y no hago con ello tan sólo referencia a su posesión del dinero, que le he dado muy gustoso, sino al hecho absurdo de que una empresa de Hollywood le diera las otras facilidades de filmación y distribución que me temo yo hubiera tardado mucho en conseguirle, pese a mis millones y a mis atributos plenipotenciarios.

Y hay otra cosa que yo quisiera decir y es que Orson Welles no me parece tan genial como se ha dicho por ahí. Confieso que ya muy tarde en mi vida pude comprender lo que es un genio —**El ciudadano** mismo me está ayudando a ello— y que, de seguro, yo también habría caído en el error de calificarlo así si esta película se hubiese filmado 10 o 20 años atrás, cuando yo aún no poseía una visión general del mundo —por lo menos no tan amplia y completa como hoy— y no era por lo tanto el escéptico que a ratos me define. Hoy creo que un retrato de Orson Welles tomado al trasluz de este film le daría el calificativo de genial si hubiese ocurrido una sola cosa: que su historia fuese imaginaria. Es decir, que yo, Charles Foster Kane, su protagonista, no hubiese existido. ¿Se da cuenta Ud. de que enorme poder imaginativo y que densa sustancia de concepto hubiera tenido al inventarme a mí, para decir entonces con este **él** de ficción que soy yo, toda una historia de este siglo sensacionalista, toda una reprimenda a los pueblos que han sido arrastrados a guerras, revoluciones y manifestaciones por cabezas fuertes muchas veces mal inspiradas? Eso hubiera sido genial: inventar una historia de potente moraleja y decirla en tales términos que abarcara todo cuanto de grande hay en el mundo.

Pero no: él no invento nada, ni hay por tanto genialidad. El tema se lo di yo, que abarqué viviéndolo —no me congratulo hoy de ello— todo cuanto de grande cree el mundo que hay en el mundo. Lo que sí está muy bien, y eso habla a las claras de la poderosa inteligencia que es Mr. Welles, es la organización de ese tema, la forma de decirlo, en que se aunaron la impertinencia de desobedecer a sabiendas unas leyes del tráfico tan severas y restrictivas como pocas hay en el mundo —las de Ho-

llywood— y la otra impertinencia menos magnífica pero hábil y refinada de copiar los ajenos medios de expresión de un manotazo, para incorporarlos a los suyos sin que a primera vista se note este caso de apropiación indebida.

A este problema resuelto de la forma quería pasar ahora, pero antes quería destacar que, en primer lugar, ello coincide con mucho de mi propia vida y del periodismo amarillo y rastrero que confieso haber hecho en el *Inquirer*, un diario mío que me convenció a mí de muchas cosas que yo sabía que eran ciertas: he dicho anteriormente que Welles y yo somos individuos muy similares; y, en segundo lugar, que el tema del film, que es la vida de un periodista, es absolutamente cierta e histórica, y lo atestiguo yo, que soy ese periodista. A lo sumo, hay por allí alguna pequeña exageración, como el escándalo construido en torno a la disolución de mi primer matrimonio, suceso que no fue tan importante y público como la película dice. Pero no reparemos demasiado en ello, porque, como dice Ortega y Gasset, **“una exageración es siempre una exageración de algo que no lo es”**.

UN PROBLEMA DE FORMA. El tema de mi biografía es bastante simple: Yo nazco y vivo sin que me ocurra nada; luego crezco al recibir una importante herencia; mi adolescencia es educada por los banqueros que administran mis bienes; a los 25 años me hago cargo de éstos pero en especial modo de un diario que forma parte de mis propiedades. Reformo el diario, lo hago sensacional e importante, llego de tal modo a la política, fracaso en ella y en mis dos matrimonios, y me retiro a vivir a mis feudales posesiones de Xanadú, Florida, USA, donde estoy viendo ir mis últimos momentos rodeado de representantes de todas las artes y todas las ciencias del mundo.

Cuando yo le conté mi biografía a Welles, a los objetos del film que perpetuaría mi memoria —me ataca un incierto pudor al confesar que esto es obra mía— no sospechaba por cierto que las dotes de originalidad de este hombre iban a llegar hasta el punto de trastocar el enfoque de mi vida. Empezaríamos por hacer notar que Welles basa el relato de mi biografía en un incidente de mi muerte, lo cual, además de ser muy bueno, es útil para darme una trascendencia mundial retroactiva, formada y madurada cuando el objeto trascendente ya no existe. Pero eso no tiene importancia. La tiene, en cambio, la circunstancia que el relato esté dicho sucesivamente por tres narradores, que son Mr. Bernstein, Mr. Leland y Susan⁸, a los cuales se añaden el diario íntimo de Mr. Thatcher⁹ y el noticiario *News on the March*, que, como Uds. debieran saber, es de mi propiedad. En ese empezar el cuento de mi vida publica por medio de los rayados celuloides que grabaron mis entrevistas con Theodore Roosevelt, con Hitler, y con alguna gente importante más, hay todo un malabarismo de hacer creer al espectador que se le va a decir todo en términos de noticiario, juego cortado de pronto en un golpe de sorpresa. Pero en ese relatar las entrevistas de un imaginario periodista con las tres personas nombradas y con el Diario de Mr. Thatcher, hay un malabarismo mayor, que llega a manejar al tiempo y a los personajes que lo vivieron. Está muy, muy bien. Está bien no solo de exterior, de manera, sino también de exactitud interna. Lo que dicen de mi persona los personajes entrevistados es absolutamente cierto hasta en detalles nimios que

⁸ N. del T.: Administrador, amigo íntimo y segunda esposa de Kane.

⁹ Principal de los banqueros que presidieron la adolescencia de Mr. Kane (Id.).

⁷ N. del T.: Se refiere a Susan Alexander, su segunda esposa y mala cantante, que él quiso llevar al estrellato.

yo no creí recordaran, ni, por otra parte, expusieran con tal honradez y tal respeto hacia este muerto que soy yo.

Y sin embargo, señores, eso no es original más que para el cine, y aún así relativamente. Hace poco George Cukor –Ud. debiera conocer a este director cinematográfico más que yo, pero el caso es que yo también tengo un cine en Xanadú, que me pone al día con las cosas viejas– nos dijo el argumento de **Un rostro de mujer** por boca de los testigos de los diferentes episodios. En cuanto a ilustrar un relato por medio de noticiarios, es cosa ya hecha en la novela moderna (John Dos Passos: *El Paralelo 42*), como así también el saltar de una a otra época sin orden cronológico alguno siguiendo el hilo de una historia (Aldous Huxley: *Con los esclavos en la noria*). Pero lo que engaña y complace es que este hipócrita genial de Orson Welles –la definición es exacta– haya podido manejar tan sutiles hilos, no sólo, sin enredarse en ellos sino con virtuosismo de prestidigitación. Es complicadísimo y delicioso.

VIRTUDES CINEMATográfICAS. No sé si me estoy poniendo demasiado en pose de cronista cinematográfico al hablar –con elogios– de una obra a la que yo comencé a referirme para hacer un acto de contrición y confesión de los errores de mi vida. Pero creo muy oportuno puntualizar que nunca he visto en el cine tales maravillas de empleo de todos los artefactos técnicos. Tengo ganas de decir que en Hollywood son todos unos cretinos al no saber manejar cámaras, y micrófonos, y tijeras de montaje. Pero no, no es eso. Es simplemente que el talento de Welles se evade de las normas establecidas, y como él estaba situado fuera de la rutina cinematográfica, tomó en sus manos un estudio manejándolo sin hacer caso a precedentes, pero sí a su propia inspiración. Si William Dieterle, y John Ford, y Frank Capra, y Frank Borzage fueran directores que obraran libre e independientemente, sin sujetarse a los deseos del público de que le ofrezcan todo armado y digerido, ya habrían empleado a su gusto, antojo e inspiración, esas cámaras y esos micrófonos. El defecto está en que las empresas no les dejan hacer tal. Apenas si Walter Wanger, un productor por muchos conceptos revolucionario, permitió que John Ford y su fotógrafo Gregg Toland hicieran arte fotográfico en **El largo viaje de regreso**. El resultado, según lo dijera el crítico cinematográfico de *The Inquirer*, es que *“las grandes masas del público no llegaron a la perfecta interpretación de aquellas brumas del puerto y aquellos virajes de la escena, y aquellos juegos de humo. Los únicos que llegaron fueron los espectadores inteligentes, cada uno individualmente y de por sí”*. Es el mismo Gregg Toland el que fotografía *El ciudadano*. ¿Cree Ud. que, aparte de las naturales dificultades del film, no harán mella las labores de esas cámaras en el público ciego que se irá del cine? Yo creo que la van a hacer. Me atrevo a pronosticar que esta no es una película de público, por ser de contenido difícil y de expresión abstrusa para quienes son habitués del cine y no pretenden ni gustan de los apartados a la rutina.

Esto, naturalmente, va más allá de la fotografía y encierra a toda la técnica. Es toda la técnica de una obra de arte completa y madura que llega sólo a los entendidos. Me cautivaron esos ecos de la voz en el Palacio de Xanadú, me cautivaron esas penumbras de la Biblioteca de Mr. Thatcher, ese pausado entrar y salir de mi palacio, ese énfasis que da la música a la acción –magnífica acción la del film– consiguiendo nuevas perspectivas, corriendo las cámaras de una escena grande

a otra chica en una carrera vertiginosa y desconcertante, engañando con el ilusionismo fotográfico al punto del que un montón de cajones parezca un conglomerado de rascacielos¹⁰. ¡Que bárbaro este hombre! Ha conseguido en su película una unidad y un ritmo entusiasmantes tan sólo empleando de otra manera recursos técnicos que ya existían antes de él.

Creo que algo de esto habría que decir en mi demostración de que su posible genialidad finque en la creación de una nueva *manera*, pero no de una sustancia.

CONTENIDO. Tiene sin duda un profundo sentido esta exposición pública de mi vida de la que Orson Welles se encarga. Es una cachetada brutal a las gentes, un decir con voz tronante –tronante por dentro– que la única forma de triunfar en el mundo es convirtiéndose a él, es decir, siendo un hipócrita. En mi vida entera he estado frente a ese problema de si decir por medio del diario –el diario era mi vida– todas las verdades de política, religión, moral y ética públicas que los diarios no se atreven a decir de un modo completo, por estar interesados en el silencio, o por lo contrario silenciarlas, adular a la gente diciéndole que creemos en ella y en las virtudes del pueblo, y no emprender jamás una campaña periodística, cualquiera sea, de “contra” a un régimen establecido, más que cuando de esa campaña el diario puede devengar intereses. He optado en mi vida por lo segundo, he hecho lo que más tarde se llamaría Prensa Amarilla, de la que he sido fundador, he hecho sensacionalismo para vender el diario. En los tiempos de mi juventud, como en los que corren ahora, cuando un diario se inicia promete decir todas las verdades que los demás callan, y ser además un órgano moderno, ágil, entretenido y vigoroso. ¡Ja! Cada vez que oigo anunciar así un diario, me estremezco de risa ante la tremenda mentira. Y yo he incurrido también en ella. Es una promesa esencial para fomentar el interés de los públicos. Y, desde luego, no he cumplido con ello. Hipocresía pura.

Sólo que mi dinero me permitió sobreponerme a los intereses creados de mucha gente. En realidad, esa hipocresía es la única posición práctica. Haga Ud. periodismo honesto, sereno y equilibrado y será comprendido y apoyado por Fulano, Mengano y Zutano. Tres tipos. Lo que hay que conseguir son 495.383 ejemplares, no cumplir con la honestidad, ganar miles de dólares en el mismo sucio negocio que se ataca desde las columnas del diario, tener 82.364 acciones de una empresa comercial que no se distingue por la dignidad de sus procederes y que merece el brulote periodístico de rigor. Este caprichito yo me lo permití por una muy sencilla razón: con tal ataque, el sucio negocio no deja de ser negocio ni deja de ser sucio, y así vendí más el diario, y alcancé fama de grande y honrado periodista, y además embolsé dinero. (¿Todavía no leyó Ud. *Major Barbara*?) Siendo rico, yo estaba por encima de un riesgo de pérdida que en realidad no se corre. El mundo financiero necesita de un exacto calco de la realidad de las cosas.

Pero con decir tan enorme verdad, la película de mi vida, único medio de que ésta pase a la posteridad, no evitará que en lo sucesivo todo diario que salga a la luz provoque una nueva derrota de la ética periodística. De esta derrota me estoy lamentando demasiado tarde, y seguramente no arreglaré nada con un arrepentimiento de lecho de muerte, pero es particularmente sensible que un rico to-

¹⁰ N. del T.: Se refiere a la última de las escenas transcurridas en el escenario del palacio.

dopoderoso como yo no haya aprovechado mis dineros para sobreponerme a las ambiciones y hacer las grandes empresas con nobleza sin igual.

¿Y de los públicos? ¿Qué decir de quienes han sido embaucados por el periodismo de mala fe? ¿Dónde están, no digo la inteligencia, sino la “exacta visión” y la “serena intuición” de las grandes masas? De los lectores ajenos a la marcha del diario, mucho más ajenos que los cronistas que veían la cocina por el lado de dentro, sólo cuatro o cinco sabían nuestras falsedades. Los demás nos siguieron.

Orson Welles me trajo a mi lecho de muerte tan detallada exposición de mi vida, y tan sustanciosa lección de moral como ningún sacerdote podría lograr. Muy bien por Mr. Welles y por su sinceridad. Que su ejemplo, que es el mío, pueda servir para algo ya es más que dudoso. Y no lo digo sólo porque Mr. Welles se parece a mí, y tiene mis defectos y se entretiene en provechosas mentiras, sino porque es su habito jugar con la forma engañando con las apariencias sin decir nada de lo que hay tras de la cortina. Su invasión de la Tierra por los marcianos, fue algo de eso; una fantasía, un puro hecho de ficción. Conseguir con ello el nacimiento de insospechadas ideas y emociones esta muy bien, pero cambiar la faz del mundo, única manera de arreglar sus defectos, es un imposible.

A este respecto, hay que decir que yo no creo lo que ya se ha empezado a decir por ahí: que el cine se divide en dos épocas, llamadas *antes* y *después* de **El ciudadano**. No lo creo, porque esta película no es un producto de empresa cinematográfica, sino de talento individual. Siempre me gustaron los talentos individuales, que son los únicos, pero nunca he creído que a partir de ellos se pudiera cambiar inmediatamente todo. Lo único que se podrá conseguir, es que algunos otros de ellos salgan de pronto a la luz, incitados por este faro, y digan lo que tengan que decir. Pero de ahí a que Hollywood se deje de remolonear y empiece a decir grandes cosas, hay una enorme distancia. En estas épocas del mundo la distancia se centuplica. ¿Qué expedientes artísticos podemos esperar después de éste de Orson Welles, que no sean los que él mismo pueda aún producir, y lo que otros pequeños Welles puedan sacar a las luces del mundo?

Téngase en cuenta que la originalidad no siempre trae originalidad. Ni siquiera por ese lado nos salvamos, y ya me veo yo a todos los periodistas del mundo prodigando adjetivos grandilocuentes a esta realización sin tratar ellos por su parte de seguir esa línea y construir algo nuevo. Los cronistas cinematográficos del mundo, aunque escriban bien, están tan adscritos a la rutina que ninguno de ellos, estoy seguro, podrá evadirse de ella para decir que **El ciudadano** es un documento cinematográfico como no lo ha habido otro.

ROSEBUD. No quisiera terminar esta larga crónica del film sin decir una cosa, y ella es la mucha gracia que me ha hecho esa palabra final que Welles pone en mis labios y que desencadena en realidad toda la película: ese Rosebud misterioso. Confieso que nunca he conocido persona, cosa ni circunstancia así denominada, ni por otra parte me trae su pronunciación ninguna particular imagen a mi mente. Rosebud, Rosebud...

Pero la idea es buena y es originalísima. Tanto, que me propongo a morir con esa palabra en la boca. No se si con ello pasaré a la historia, como Welles pretende, pero de cualquier manera, por un simple capricho de fantasía la tendré en

mis labios hasta el último momento. La repetiré constantemente. La muerte se me acerca a grandes pasos.

Y termino con esto el conglomerado de mis manifestaciones sobre **El ciudadano**. Que esa historia de mi vida sirva para algo son mis estériles deseos. Pero temo que para nada han de servir. Ni siquiera para que Orson Welles se haga grande. Cualquier día de estos él se hará tan igual a mí que se casará tan mal como yo lo he hecho y lo peor es que se casará con alguna mujer que no haya demostrado anteriormente ser grande ni atractiva ni espiritual. Dolores del Río por ejemplo, de quien el cronista social de *The Inquirer* se ocupó extensamente estos últimos meses.

Nada más que eso quería decir. Que me perdone la posteridad.
Charles Foster Kane.

PD. – Rosebud.

Esto contenía el grueso sobre que hemos recibido. Por su copia:
Homero Alsina Thevenet

Cine Radio Actualidad, 19 de diciembre 1941.



TIENE BRÍOS DE SÁTIRA

El diablo y la señorita

(*The Devil and Miss Jones*, EUA-1941) dir. Sam Wood.



NO NOS PARECE que nadie pueda creer hoy, en un día en que todos somos malos y egoístas para cuidar los intereses en juego, esta historia del multimillonario que, obligado por las circunstancias a simular idéntico nivel financiero e igual pose mental que los empleados de sus enormes tiendas, termina por confundirse entre ellos y a practicar la democracia y la igualdad, rindiéndose a sus razones en lugar de mantenerse en la conveniencia propia. ¿Puede alguien pensar que es verosímil que un capitalista todopoderoso descienda a reconocer la justicia de quienes se agitaban en huelga contra él? ¡Qué va! No es verosímil, ni siquiera probable. Pero en esta historieta de **El diablo y la señorita** el tal ilusorio suceso cobra precisamente valor de ilusión, y es por ese lado que se salva el absurdo argumental: es indudable que nunca ocurrirá, pero ¡qué lindo sería que ocurriera! Sería precioso, no sólo porque ello es un camino libre a mejoras permanentes en el nivel de vida de todos los empleados que cumplen su papel de víctimas de los multimillonarios capitalistas, sino porque la idea es simpatiquísima, y demostraría los Derechos del Hombre de una manera concluyente.

No sería sin embargo más que un sueño azul la película, si se limitara a exponer de manera tan sucinta un relato de Las Mil y Una Noches compuesto a la medida

del siglo XX. Afortunadamente llega un poco más lejos, y extrae de la farsa del rico que se hace pasar por pobre sustancia suficiente para armar una deliciosa comedia, anotándose, como al pasar, una cadena de verdades sobre la riqueza, la modestia, la infantilidad de los millonarios, los malestares de la playa proletaria y la falta de humanidad de los “superhombres”. Si esta idea de farsa hubiese caído en manos de Frank Capra, ésta hubiera sido una de las sátiras más impertinentes y deliciosas del año, con sólo manejar los contrastes entre el rico que simula pobreza y los pobres que aspiran riqueza (el patrón obtiene en las pruebas de inteligencia que preceden a su empleo un puntaje menor que cualquiera de sus empleados sin jerarquía), pero las manos fueron del director Sam Wood, y este realizador de **Nuestro pueblo** y **Espejismo de amor** resolvió en comedia emotiva y grata con pinceladas satíricas lo que pudo ser de por sí un brochazo entero de sátira total y concluyente.

No le reprochamos por cierto el resultado, pues aunque resulte una gruesa mentira esta solución del capitalista del caso, unido a sus súbditos en un viaje colectivo a Europa, no está de más, por estéril que sea, que de vez en cuando se les tome el pelo a los millonarios exhortándoles de manera sencilla y humana, a que bajen del Olimpo, conozcan el humo de la calle, el polvo del tranvía y la vida humilde.

Por eso, y porque la comedia resultante es divertidísima, demos a Norman Krasna (argumentista), Sam Wood (director), Charles Coburn, Jean Arthur, Robert Cummings, Spring Byington, Edmund Gwenn y S. Z. Sakall (intérpretes) un estentóreo y carcajadeante **Thank you so much!!**

Cine Radio Actualidad, 2 de enero 1942.

Títulos citados (ambos dirigidos por Sam Wood).
Espejismo de amor (*Kitty Foyle*, EUA-1940); **Nuestro pueblo** (*Our Town*, EUA-1940).



JUVENTUD EN CRISIS

Andy Hardy aventurero

(*Life Begins for Andy Hardy*, EUA-1941) dir. George B. Seitz.



LA AVENTURA QUE AQUÍ se está corriendo Andy Hardy tiene la gravísima y trascendental importancia de ser su mayor y prácticamente única aventura: comienza a vivir. Eso, por lo menos, es lo que dice el título original del film, según el cual la vida comienza cuando se sale a la calle y se constata que el mundo es otra cosa más triste y más alegre que la paz doméstica y que la guerrilla de sobremesa. Por esta vez, vamos a aceptarle tal concepto a la película. Se lo podríamos discutir, y hasta le podríamos decir, no a Andy sino a la argumentista (Agnes Christine Johnston), que hay mucha más intensidad en el problema del adolescente que va a la ciudad, que este enamorarse de una mujer vampiresa, y que este encontrarse con la angustia de no tener siquiera los níqueles necesarios

para comer un sándwich. De ambas cosas, la primera es una mentirijilla medio en broma y medio en serio que no tiene en la vida real ninguna trascendencia, y la segunda es una verdad tremenda que la película no expone tan tremendamente como se merecía. Por ese lado insiste la conocida serie¹¹ en sus medias tintas de no hacer nada demasiado grave, y solucionar problemas en base a la suerte, y es por ello que omite mencionar las mil y una cosas que pueden llevar a la desesperación y al suicidio –el argumento pasa sobre esto último como sobre áscuas– a un joven que se encuentra en una gran urbe angustiosamente solo, y despierto de sus anteriores fanfarronadas de “por fin soy un hombre libre”.

Es precisamente este despertar de aquel sueño de autos dorados y nenas lindas, lo que nos hace aplaudir a Andy Hardy en su aventura, y aunque los vicios anteriores persistan en buena parte –mucho frase conceptuosa sobre la juventud alocada, y alguna moralina sobre las “mujeres de dudosa reputación”, que son aquellas cuya reputación no merece ninguna duda– brindaremos porque la vida que comienza para el jovencuelo Mr. Andrew Hardy le sea pródiga en todos los hechos auténtica y necesariamente infelices que fomentarán su próxima experiencia, su próxima sabiduría, su próxima felicidad y sus próximas verdades cinematográficas. Que esperamos las haya.

Añadamos en esta crónica que Mickey Rooney hace con toda fortuna estos sus cambios de velocidad pese a la escena final, y que la vampiresilla que provoca sus desdichas se llama Patricia Dane, es una muchacha preciosa y tiene cara de inteligente.

Cine Radio Actualidad, 2 de enero 1942.



MÁS PAVADITAS

Infierno de mujeres

(*Convicted Woman*, EUA-1940) dir. Nick Grinde.



EN ESTA PELÍCULA de complemento de la Columbia se produce un *delirium tremens* del argumentista, por el cual se reforma el penosísimo sistema carcelario que avergüenza a algunos de los Estados Unidos. Así, donde había directores prepotentes que oprimían a los reclusos, se ubican ahora directores buenos y optimistas que, como tienen que manejar a eternos prisioneros cinematográficos que no cometieron ningún delito, pueden transformar el presidio en un hotel de lujo, en el cual se regala dinero a los huéspedes. Ni aún por ese lado, que pretende ser una nota optimista y alegre en medio de un cuadro pesimis-

¹¹ N. del E.: La serie de films protagonizada por el joven Andy Hardy (Mickey Rooney) llegó a ser muy popular en su momento y emblemizó el tipo de producto familiar e inofensivo que era característico de la MGM. Se inició en 1937 con **A Family Affair** (d. George B. Seitz) y se mantuvo con regularidad hasta 1946. En 1958 se agregó un último film, **El regreso de Andy Hardy** (*Andy Hardy Comes Home*, d. Howard Koch).

ta y sombrío como lo es el de toda cárcel, se salva la película de ser estrictamente vulgar y ajustada a la novelita rosa de costumbre, con un beso al final entre la pre-sidiaria inocente y el periodista apuesto y audaz.
Pst!

Cine Radio actualidad, 2 de enero 1942.



VOLVIERON LAS OSCURAS GOLONDRINAS

El triunfo del Dr. Kildear

(Dr. Kildare's Crisis, EUA-1940) dir. Harold S. Bucquet.



ESTE ES UNO DE LOS momentos trágicos por los que pasan todas las series¹² cinematográficas, y de los que la misma serie de la familia Hardy se está salvando por algún prodigio de fortuna. El tal momento trágico se caracteriza por tener que inventar para los conocidos personajes de la serie original un montoncito de anécdotas artificiosas y construidas ex profeso. A la anterior y misteriosa desaparición de la novia de la infancia del Dr. Kildear –que interpretaba Lynne Carver cuando nosotros éramos más jóvenes– debemos añadir aquí la súbita aparición de un hermanito de la novia del protagonista, que andaba perdido por ahí, y que debuta encarnado en Robert Young, con un complejo de apariencia epiléptica con el cual el Dr. Kildear se hace un barullo tremendo. De sus intentos por diagnosticar la probable enfermedad, sus temores porque la epilepsia, que es hereditaria, se haya afincado también en la dulce Laraine Day que es su amada enfermera, y su cara de feliz vencido cuando cae en la cuenta que los síntomas eran falsos y que la epilepsia no existía, nos enteramos con la minuciosidad acostumbrada este **Triunfo del Dr. Kildear** que es, por el contrario, uno de sus más resonantes fracasos científicos y cinematográficos.

Contribuyen a lo último las reincidencias en los convencionalismos que son costumbre y la apagada interpretación de Lew Ayres, Lionel Barrymore y Laraine Day, a los cuales supera Robert Young con algún acertado síntoma de enfermo mental, en cuya fabricación colabora eficazmente el fotógrafo.

Cine Radio actualidad, 2 de enero 1942.



¹² N. del E.: La serie de films dedicados al idealista Dr. Kildare se inició en Paramount en 1937 con **Esclavos del honor** (*Internes Can't Take Money*, d. Alfred Santell), protagonizada por Joel McCrea, y luego continuó en MGM hasta 1942, con Lew Ayres. Por alguna razón misteriosa, en esos años esta productora insistía en utilizar la pronunciación fonética de los nombres propios en títulos y subtítulos de sus películas, por lo que Kildare pasó a ser conocido en el Río de la Plata como "Kildear". La ortografía correcta del apellido se recuperó en la década de 1960, cuando el personaje tuvo una popular reencarnación televisiva protagonizada por Richard Chamberlain.

UNA BUENA IDEA

Víctima de la verdad

(*Nothing But the Truth*, EUA-1941) dir. Elliott Nugent.



EL FISCAL de Estado, en uso de sus poderes en lo judicial, ordena comparecer ante esta Corte al testigo Bob Hope.
–¿Nombre y profesión del testigo?
–Bob Hope; actor.
–¿Jura Ud. sobre la Biblia decir la Verdad, toda la Verdad y nada más que la Verdad ("...*the Truth, all the Truth, and nothing but the truth?*")
–Juro ("*I do*").
–¿Cree Ud. que sirve para algo jurar sobre la Biblia?
–Sí: para no tener otro remedio que decir la verdad.
–¿Intervino Ud. en la filmación de la película **Víctima de la verdad**?
–Sí.
–¿Qué papel hizo?
–Un papelón: tuve que decir la verdad durante 24 horas para ganar una apuesta, y pasé unos apurones bárbaros.
–¿De quién fue la idea original y cómo cree Ud. que era?
–Mía no era, por cierto, pero a pesar de eso era una idea muy original.
–¿Era entonces la película una gran comedia?
–Estee... Mire, yo tengo contrato con la Paramount.
–Conteste la pregunta.
–Bueno, pues no era una gran comedia.
–¿Estaba entonces desperdiciada la idea original?
–Sí, obligándome a decir la verdad, pudieron haberme formulado preguntas más comprometedoras e intencionadas que las que versan sobre los líos amorosos y financieros de los otros personajes.
–¿Cuáles eran esas preguntas?
–Y... sobre mi infancia.
–¿Por ejemplo?
–Estee... Mire, nos oye mucha gente.
–Bueno, abandone eso. Contésteme si a pesar del desperdicio la comedia es graciosa, y, en caso afirmativo, por qué.
–Sí, es muy graciosa, porque el argumentista ubica mi sinceridad entre los complicados líos de ocho personajes más, y porque el diálogo es muy ágil, y además porque trabajo yo. ¿Quiere unas entradas para ir a verme esta noche?
–No, gracias, conozco al gerente del cine. Dígame, ¿es Ud. un gran comediante?
–Claro que sí.
–¿Es esta la mejor actuación que Ud. se conoce a sí mismo?
–Desde luego.
–¿Y sus compañeros de reparto?
–Saludables, gracias.
–Le pregunto qué tal actúan.

–Le diré: a Paulette Goddard le conozco mejores cosas; Edward Arnold está como siempre, y Willie Best demuestra ser un gran actor.

–Cíteme alguna cosa graciosa de la película.

–No puedo, señor: esta noche no le harían gracia, pero esté seguro de que tiene muchas.

–¿Hay muchos defectos?

–No, dos o tres. Al principio hay una delicada cuestión financiera expuesta tan detallada y explícitamente que Ud. no va a entender nada; y después hay unas cuantas complicaciones de los personajes traídas de los pelos para que yo no pueda decir la verdad sin ponerme en grave aprieto; y al final hay aún más complicaciones sobre la hora de término de mi apuesta, que salen sobrando. Pero todo eso es una pequeñez: lo bueno es cuando yo termino la apuesta y entonces digo por gusto unas cuantas mentiras.

–¿Así que la película está bastante bien?

–Sí, señor.

–La iré a ver. Y dígame, ¿sirve para algo?

–¿Quién? ¿Yo?

–No, la película.

–¡Ah, sí! Para demostrar que no hay nadie en el mundo que se anime a decir toda la verdad si no le ofrecen u\$s 10.000 por la hazaña.

–¡Ja! Bien, muchas gracias, puede retirarse.

Aquí terminó lo sustancial del diálogo. Firma por la copia el taquígrafo del tribunal:

H.A.T.

Cine radio Actualidad, 23 de enero 1942.

TIENE CONFORT

El Santo en el balneario

(The Saint in Palm Springs, EUA-1941) dir. Jack Hively.



MIRE, AMIGO LECTOR, nosotros sabemos perfectamente que es un escándalo que un cronista de cualquier cosa se ponga a disfrutar de un espectáculo que racionalmente no debería gustarle, y que, para peor, después se vea en la obligación de decir por escrito que presencié la pavada de siempre, cuando en realidad a él le gustó mucho esa pavada. Es un escándalo, y en realidad no hay derecho a que los cronistas sean individuos personales, pues se les debieran extirpar sus gustos. Pero fíjese Ud. bien en que, si en un año se estrenan 350 películas y el cronista ve de 250 a 300, no sólo odia el cine estrictamente vulgar sino que se pone contento como un chiquillo con traje nuevo cuando ocurre una de estas dos cosas: primero, ver una película mucho mejor de lo vulgar, y segundo, ver una película vulgar, hecha

en una forma no vulgar. Este último e inaudito suceso puede ocurrir en cualquier momento y sin embargo sólo ocurre una o dos veces por mes.

Figúrese Ud.: va el cronista a ver una historieta de serie sobre un detective apodado "el Santo", y se figura el argumento de siempre, con algo robado, una pandilla de ladrones, dos asesinatos y dos o más niñas bonitas que nunca se sabe de dónde salieron. Pero entonces se encuentra con que la tal vulgaridad que está viendo, y que abunda en complicaciones y en dolores de cabeza por parte del argumentista para que las tales complicaciones se deshagan de una forma natural, no es tanta vulgaridad, porque todo aparece muy bien expuesto, muy bien contado y lógicamente desenvuelto. Arriba de eso hay un gran actor llamado George Sanders, que es el protagonista, y que usa un cinismo fácil, superficial y elegante, como estando por encima de la trama, de sus complicaciones y de sus repeticiones, y, como complemento, Paul Guilfoyle da relieve a un papel que no lo tenía, y Linda Hayes demuestra en estas sus primeras armas que puede ser una buena actriz, y hasta Wendy Barrie está bien. ¿Qué ocurre entonces? Pues nada: que al cronista le importa un cuarto de pepino el saber quiénes son los asesinos y el por qué mataron al padre de la muchacha, pero en cambio se convence de que las películas standard de este tipo debieran estar siempre tan apaciblemente contadas.

Tal convicción llena el cuerpo de una bondad y una serenidad y un confort –el cuerpo bien hundido en la butaca y las manos cruzadas bajo la barbilla– que se adquiere una posición asimétrica de *nonchalance* que exige una pierna cruzada sobre la otra, y que, precisamente, es la posición desenvuelta que tiene el mismo Santo para solucionar sus problemas detectivescos, como si el cuarto de pepino que ellos le importan fuera un bocadillo agradable e insustancial. El dibujo de el Santo que anda cerca de esta crónica ilustra perfectamente, con aureola y todo, de ese estado de ánimo que no le pedimos al lector porque, al fin y al cabo, somos cronistas y sólo debemos dar una opinión, diciendo que los argumentos del cine americano siguen vulgares como siempre y que eso no puede ser, y que es un escándalo esta falta de imaginación.

Cine Radio Actualidad, 30 de enero 1942.

NO TIENE CONFORT

Nick Carter en las nubes

(Sky Murder, 1940) dir. George B. Seitz.



SI EL ESTIMADO LECTOR fuera la persona civilizada y ordenada que no le deseamos que sea –esa clase de gente forra los libros y es infeliz– leería nuestros comentarios por su orden y entonces se daría cuenta de que, por alguna coincidencia que la historia del cine no explica muy bien, esta semana se han estrenado en nuestros cines dos películas de detectives, por dos personajes

elegantes y similares llamados “el Santo” y “Nick Carter” y encarnados por dos personas similarmente elegantes llamadas George Sanders y Walter Pidgeon, que, entre otras cosas, son similarmente inteligentes y buenos actores. Si, como no lo esperamos, el estimado lector se dio cuenta de la coincidencia, está totalmente de más que le expliquemos que, vistas las similitudes, pudimos hacer un solo comentario de ambas, pero que no lo hicimos porque hay una diferencia que destruyó nuestros planes. Hubiéramos querido que también Nick Carter superara la tontería de los criminales que tiene que identificar entre sus más íntimos amigos –ocurre siempre– pero este hombre tuvo mala suerte y se perdió la oportunidad. Resulta que le dieron un asunto de Estado, con una carpeta llena de seriedad, en la que se le encargaba desenmascarar a un grupo de quintacolumnistas, y entonces el asunto se tornó grave, y la deseada **nonchalance** no existió. De ahí que la diversión, esa diversión superficial y juguetona de los detectives modernos, no haya provenido del tema, sino de otros ingredientes. A falta del diálogo de línea sostenida que Walter Pidgeon sabe hacer, se produjeron unas terribles complicaciones, con idas y venidas de todos los personajes de la sala al comedor, que son risibles porque entre esos personajes figura “Bartholomew”, un detective aficionado que interpreta Donald Meek, pero que si no fueran por él serían serias y desagradables como una película de Charlie Chan.

Visto que Nick Carter no tiene confort en estos asuntos de Estado, y considerando que es más importante lo que él puede hacer (o **no hacer**) por sus espectadores que lo que colabore “de jugando” a la Defensa Nacional, pedimos desde el fondo de nuestro asiento que se vuelva a lo de antes y que se abandone esta táctica de irse a las nubes.

Lástima de doble crónica que desperdiciamos.

Cine Radio Actualidad, 30 de enero 1942.



NO LLEVA A NINGÚN LADO EL

Rastro en las tinieblas

(*Meet Boston Blackie*, 1941) dir. Robert Florey.

HEMOS SEGUIDO POR MERA curiosidad este rastro prometedor de emociones como si fuéramos unos vulgares lectores de **Tit-Bits**, que nos llenamos de espíritu aventurero cuando leemos alguna intriga sentados en un cómodo sillón, pero no había nada de particular en él. Luego de un grupo de huellas dactilares y de capítulos sin mayor interés, nos encontramos a Boston Blackie, un nuevo personaje de serie que, como el santo (Simon Templar), ha abandonado su vida de ladrón elegante para convertirse en un ayudante de la policía. Pero Blackie es mucho menos simpático que el Santo, seguramente porque Chester Morris tiene menos “presencia” que George Sanders, y, por otra parte, tiene entre sus malas costumbres la de escribir con jabón en los espejos y la de correr por medio mundo a sus villanos, que es norma poco elegante.

Como para peor los villanos del caso son espías internacionales cuyas actividades no aparecen muy claras ni bien descritas –todo es muy vago y poco contundente–, el problema se reduce simplemente a no recomendarle al lector que siga ese rastro. Después que lo siga nos agradecerá el consejo.

Cine Radio Actualidad, 6 de febrero 1942.



MALA VECINDAD

Se conocieron en la Argentina

(*They Met in Argentina*, EUA-1941) dir.: Leslie Goodwins y Jack Hively.



DE TANTO EN TANTO los que de alguna manera nos comunicamos con los públicos hablando para ellos de las cosas públicas, nos vemos en la necesidad de afirmar en alta voz algunas de esas verdades elementales que son tratadas de perogrulladas por quienes las saben bien, pero que están haciendo una falta imperiosa en el cerebro de la mayoría. A veces hay necesidad de gritar y de afirmar estentóreamente que el negocio es el negocio y que toda actividad humana está irremisiblemente perdida si se subordina a él por un momento. En especial, la gente limitada como nosotros, que está hablando de cine, uno de los casos más claros de esa subordinación y sin embargo una farsa tremenda que se quiere disimular a sí misma. Cuando uno dice algo de eso, y se ve obligado a gritarlo a los cuatro vientos porque las gentes sufren un principio de sordera, lo menos que le puede ocurrir es que reciba como contestación una ironía al estilo de “¡**Andá, no digas!**”, que convence momentáneamente de que lo mejor es callar, porque los oyentes nos toman el pelo. Pero si una de esas perogrulladas se dice a propósito del cine y la política, las gentes caen boca abajo, no porque admiren a quien tuvo la valentía de decir que el cine antinazi era un negocio como cualquier otro en el que el ideal tiene una mínima injerencia, sino porque prefieren reconocer tácitamente y a ojos cerrados una verdad de esa clase antes que embarcarse en una discusión en la que alguien les trataría a los pocos segundos de nazis, simplemente por decir que la mitad del cine antinazi es cinematográficamente una pavada despreciable.

Pocos se atreven sin embargo a decir verdades de a puño contra regímenes políticos y contra ideologías, en las que, en otros planos, están de acuerdo. Nosotros, que aparte de vestirnos de impertinentes creemos serlo de verdad, las decimos. Y a estas alturas de la crónica ya vendríamos embalados en una arremetida contra la Buena Vecindad, si no fuéramos cronistas cinematográficos y nuestra misión no se circunscribiera a tratar a esa vecindad según los documentos que expide Hollywood.

Cierto es que Hollywood desconoce nuestras costumbres –no debiera ser así– pero es falso de toda falsedad que en aquellas usinas no sepan que las costumbres que nos adjudican son tan inexistentes como la sensibilidad artística en el Presidente de un Consorcio Financiero. La mejor prueba de que mienten a sabiendas es que cuando

incluyen un baile pretendidamente nativo, agregan a él una escena pequeñísima en que dos “gauchos” dicen “**esto no es del campo. Debe ser uno de esos bailes raros de la ciudad**”. Ahora, que la tal escenita, y toda similar conque se intenta justificar este patinaje continuo que inventó el argumentista, existen solamente para los públicos rioplatenses. Para Estados Unidos y para toda nación que no sea Argentina y sus limítrofes, el baile citado, los juegos camperos, y la sarta de falsedades adjuntas, son verdad bíblica y arte descriptivo de ese precioso país que es la pampa argentina.

Señores de Hollywood, si Uds. retratan así al Río de la Plata, y así de literalmente será imaginado en New York, Seattle, Cincinatti, Houston (Texas) y ambas riberas del Mississippi, ¿dónde está la Buena Vecindad? ¿O es que los dólares de los públicos de 48 Estados de la Unión son más importantes que los propósitos gubernamentales de que ambas Américas nos conozcamos bien y nos querramos mejor?

Y lo más triste es que buena parte de estas culpas provienen de esta misma Sudamérica: del cine argentino y de sus Juanes Moreiras, de las letras de los tangos (mentira pura de una falta de sensibilidad) y del criterio de las Directoras y las Maestras de las escuelas públicas, que insisten en que el Pericón Nacional y sus aditamentos poemáticos sean obligado número de fondo de los exámenes anuales de fin de curso. (Otra mentira, porque en esos exámenes no se examina nada más que el almidón de los guardapolvos y la simetría de los moños azules. ¡Ah, la cultural!).

Pero después que se nos pasa la indignación ante el negociado repugnante —y naturalísimo— que se está haciendo con principios de confraternidad que se anuncian llenos de pureza y de noble sentido, después que se nos viene a la memoria el consuelo de tontos de que este es un mal de muchos —para Hollywood la representación de España era un toro, y de París la Torre Eiffel, y de Rusia un comunista con alma y sangre de orador de plaza— prescindimos de esa gruesa mentira, ¡y qué idiotez sin levante que es la película! Idiotez no sólo porque se ha querido sintetizar en ella, con absoluta omisión de toda medida en espacio y tiempo, un completo muestrario de canciones, juegos, modas y modales gauchos —como si en toda la Provincia de Buenos Aires hubiera siquiera una docena de gauchos de juguete como éstos, que se dispusieran además, aunque fuera en broma, a reeditar en 24 horas todas las malas costumbres de sus abuelos— sino también porque el argumento es una insoportable vaciedad que no caería bien ni en la más modesta película de cowboys, y además porque está todo en términos de cantarola hecha con una abundancia y una dedicación que ya se quisiera la mejor opereta de Franz Léhar, y porque no tiene ilación ni continuidad alguna —escenas diurnas y nocturnas se suceden con absoluta independencia de todo significado— y porque le falta un movimiento y una agilidad de las que no puede prescindir ninguna revista musical —aquí están todos los personajes en pose, cantando u oyendo cantar— y porque nunca se dijo un diálogo en el cine con tan escasa naturalidad y convicción, aparte de en **La cieguita de la Avenida Alvear**. Asombra que cosa así pueda exhibirse en Estados Unidos (país en el que el cine más humilde tiene un público con constancia de lo que es un libreto) sin que la Cámara de Representantes no se digne mover un dedo para decir que esto es una ridiculez, y que Alberto Vila merece otros honores de huésped que estos de convertirlo en un Dick Powell en español¹³.

¹³ N. del E.: El film nunca llegó a estrenarse en Argentina, donde títulos anteriores de ambientación local habían provocado disturbios en algunos cines.

Estamos al borde de pedirle un millón de disculpas a ese gran artista del cine argentino que es Manuel Romero por haberle dedicado, más de cuatro veces, comentarios enérgicos como éste, cuya virulencia desatada de toda línea periodística y de todo estilo de crónica debiéramos haber reservado para decir que este engendro de Mala Vecindad merece adjetivos impublicables. Ni siquiera podemos pedirle al espectador que se ría de la película creyendo que es un plato cómico.

Perdón, Manuel Romero.

Cine Radio Actualidad, 6 de febrero 1942.

Título citado

Cieguita de la Avenida Alvear (Argentina-1939) dir. Julio Irigoyen.



ELEGANCIA

Alto, moreno y buenmozo

(*Tall, Dark and Handsome*, EUA-1941) dir. H. Bruce Humberstone.



A LOS QUE NOS QUEJAMOS los que nos quejamos de que el cine americano de complemento sea indefectiblemente una pavada sin originalidad alguna, y en especial a los que hemos sostenido que las películas de gángsters eran simples y tontas imitaciones de **Scarface** (H. Hawks, 1932), convencidas de que con un tiroteo al final quedaba cubierta la exigencia de atractivos, nos viene muy bien que de vez en cuando nos peguen un par de bofetadas y nos enseñen las ideas originales de estos argumentistas yankees, ideas que en primer lugar no abundan y en segundo lugar se están tambaleando sobre el absurdo. En este film de pistoleros que es **Alto, moreno y buenmozo** se salva hasta la actualidad del tema situándolo en el Chicago de 1928, y se salva la exigencia de originalidad —exigentes estamos— al hacer cínicos, elegantes y *gentlemen* a estos feroces bandidos que viven en lujosos palacetes a donde no llega la policía porque “**no se puede probar nada**”. El defecto de la policía está en que, si quisiera probar algo, bien podría probar a allanar los palacetes. En alguno de ellos ese feroz asesino que es el protagonista del film, tiene instalado un cómodo calabozo, con radio, refrigeración, butacas *pullman* y revistas viejas, y albergados en él tiene a un grupo de pistoleros de bandas enemigas, que las gentes y los policías dan por mucho más muertos de lo que les conviene a personas que tengan algún interés en seguir viviendo, pero que en realidad se consideran muy felices al poder seguir aquel póker que empezaron diez minutos antes de morir, mucho tiempo ha.

No es sólo la farsa de esta escondida supervivencia de ultratumba, prolongada por otra parte a ser el juego con que el film termina, haciendo escapar al protagonista, la única razón placentera para que **Alto, moreno y buenmozo** sea una comedia con algunas campanillas. Hay también un contagio general de este simu-

lacro de elegancia que comienza en el protagonista y, desde la costumbre que tienen éste y su banda de poner regios habanos en la boca de sus víctimas –fríos cadáveres fuman fríos cigarros– hasta la impertinencia de que uno de los pistoleros se finja amigo de uno de esos cadáveres y entre él y su banda alcen el ataúd hasta el carro fúnebre, pasando por la sangre fría del individuo que, cuando le preguntan por qué mató a tres personas, contesta que “*habían empezado a decir palabrotas*” (¡!), está todo dicho aquí en una forma jocunda y atrevida que nos tememos no sea muy de estos tiempos. A mayor abundancia, interviene aquí uno de esos pebetes de 12 años con herencia, sangre y modos de pistolero vivillo, que hablan por un costado de la boca y dicen cosas profanas, espécimen de niño idealmente irrespetuoso, presuntuoso, despierto y callejero, cuyo único defecto es haber aprendido a tirar al blanco a los ocho años y haber gustado de tal deporte. El descubrimiento se llama Stanley Clements, y es un actorazo que pensamos traer a la redacción, y encargarlo de voltear tinteros sobre los visitantes inoportunos.

Aparte de todo eso, que ya es bastante, la receta del pistolero que en el fondo es muy bueno –otra vez, sí señor– y que cuando encuentra su mujer ideal abandona la mala vida y se va al campo a vivir de la caza y de la pesca –peor vida– aunque no sin antes dar buena cuenta de sus enemigos, está contada con la suficiente sobriedad, buen tono y diálogo punzante como para no molestar mayormente. Si a eso agregamos que el protagonista César Romero añade una buena interpretación a los caracteres personales que el título le adjudica, y que la muchachita que tenía que andar perdida por los rincones de la película se llama Virginia Gilmore y es mucho más actriz de lo que se acostumbra sean en estos casos las damas jóvenes, ¿qué más puede pedir Ud. de una producción a la que no había que pedirle nada?

Lo único que se puede pedir es la reincidencia de estos pistoleros.

Cine Radio Actualidad, 20 de febrero 1942.



UNA COMEDIA DE SALÓN

Mi vida con Carolina

(*My Life with Caroline*, EUA-1941) dir. Lewis Milestone.



A ALGUIEN HABRÁ que echarle la culpa de esta mala idea de creer que, dado que el cine francés no existe, el cine americano tiene que hacer su parte, además de la propia, sustituyendo siquiera algún porcentaje de su renglón **Comedias**, tan reducido hoy en día, con aquella espiritualidad latina que nuestros públicos están extrañando por culpa del tratado de Versailles y de sus consecuencias. Es muy relativo esto de querer jugar entre dos aguas y hacerlo bien con ambas, sobre todo teniendo en cuenta que para hacerlo se necesita no tan solo el tema, sino también esa manera peculiar, un poco fundamentada en la elegancia con que se pueden dejar caer las palabras agudas en un diálogo francés, y otro poco

en esa manera vaporosa y finísima con que cámaras y personajes juegan a la picardía, y que Hollywood no podrá hacer nunca mientras no sea un espíritu francés y versado el que lleve la batuta. Hace dos meses, vimos como René Clair hacía agudos sus ángulos de sátira en esa simbólica entrega de Francia a Estados Unidos que fuera aquella aventura de Nueva Orleans llamada **Pasión fatal**. Aquello sí que estaba bien, porque era algo más que el tema, eran los tonos con que se le relataba lo que daba *finesse* y calidad a la farsa. ¿A quién se le ocurrió que con trasplantar al cine cuatro actos de Verneuil estaba logrado ese ansiado cambio de ritmo y ese giro casi de vals con los que Hollywood desea imitar al cine francés? Verneuil es un magnífico autor para reírse un rato si le dejan explayar sus alusiones al adulterio y si se le concede libertad para conjugar sus verbos precisamente en el tiempo y modo que odian todos los estudiantes de francés, pero no será nunca el hombre de las ideas fundamentales para organizar una comedia. Y **Mi vida con Carolina**, vodevil en el que un marido engaña con su señora al seductor de ésta, adolece precisamente de eso: de la ausencia de una idea central, con la que la sátira se establezca y tome carácter de base guerrera para todas las pequeñas situaciones de comedia que se puedan tejer sobre ella. Bien podría el director Lewis Milestone haber caído en la cuenta de precepto tan elemental, ya que él mismo fue quien nos brindara aquella **Luna de miel para tres** sobre texto de Sacha Guitry que tanto le aplaudiéramos en su oportunidad, precisamente porque aquella obra del celebrado talento francés era una de las pocas cuya vida podía desarrollarse sin la parlanchina presencia del autor, ya que ahí había un tema y una intención de origen. Pero en Verneuil no. En Verneuil –y en todos sus colegas cultores del vodevil– hay una magnífica disposición para decir sin decir, y para entrar en la alcoba sin entrar en la alcoba; hay una fecundidad de ideas para inventar pasos de comedia que debieran durar cinco minutos y que él alarga a diez; hay una cosa aquí y otra allá, y después viene una detallada explicación de algo que sucedió, y que él dice a cuatro voces con un sabio manejo de diálogo, pero no hay una sustancia, ni un sentido, ni una orientación.

Traer al cine americano elemento tan huérfano, y arrebatarle para peor en la traducción el acento agudo que era su razón de existencia, es imperativo categórico por el cual la comedia es, sí, la cosita amable para el rato divertido, pero nunca la gran comedia de que se habló por allí, y mucho menos un buen paso para este cine americano que está a mil leguas de sus recientes **Demasiados maridos** y **Eso que llaman amor**, y que se ve obligado a defenderse con situaciones. La escena más abracadabrantemente graciosa del film está constituida por la confusión en que sume Ronald Colman al mayordomo de su rival, desorientándole en la puerta de una casa que todo mayordomo debe conocer a ciegas; el diálogo más lleno de lanzas y flechas está compuesto por las observaciones con que este viejo corrupto y de buen humor que es el padre de Carolina bordea las frases que ésta y uno de sus seductores dicen para demostrarse sentimental e irrevocablemente que son el uno para el otro; el único trozo en que se pasa cerca de la cuestión Dormitorio Conyugal, meta de Verneuil con que Hollywood asoma su burla a las moralinas de Will H. Hays, es el inmediato al encuentro recíproco de este matrimonio luego de dos dilatados meses de ausencia, pero a partir de esos pocos minutos el punto diluye toda su probable picardía, y se pasa a discutir la Orden del Día con un apresuramiento que con toda seguridad no existe en la obra original de Verneuil, en la que la Orden del Día es

precisamente la tal cuestión conyugal, jugándose todo sobre ella, porque Verneuil es incapaz de adular esta inconducente conducta de sus comedias. Cuando Ronald Colman adivina desde lejos el vulgarísimo diálogo de reproches, de insultos y de explicaciones que Carolina y su amante desarrollan con riqueza de ademanes, reside allí todo ese galante desdén y esa simpatiquísima superioridad sobre los cánones románticos que le pedíamos al tema, pero el defecto no está tan sólo en que ésta sea una sola y aislada escena sino también en que los juegos de sátira deba brindarlos por entero el actor con su magnífica imitación de tonos y timbres.

¿Dónde están esa línea de comedia y esa preestablecida espiritualidad si la gracia se concreta en cuatro situaciones, y el resto es un mar de charla inconsistente, dicha en inglés, por poca fortuna? Ah, señores, la espiritualidad no existe, y no vale sustituir la elegancia y las vaporosidad del ambiente en que se mueve, con lujosos interiores, amplias escaleras y ricas alfombras. Y no alcanza con que el protagonista sea todo un caballero que conoce todos los rincones de todos los salones y que se llama Ronald Colman, si la Carolina que tiene la culpa de todo y que es su esposa está interpretada por una actriz inglesa, Anna Lee, que tiene gracia, y que sonríe y que desarrolla todo ese juego de mohines, que antes le celebrábamos a Ginger Rogers, pero que no es una actriz y que juega en falso cuando, al confesarle a su marido que en realidad lo quiere, imita a Shirley Temple que lloraba porque alguno de sus numerosos papás se iba de viaje.

La mejor demostración de que todas las entrelíneas de diálogo están muertas antes de nacer porque el idioma no faculta para decirlas, está en que todo el dominio que el protagonista realiza sobre el subconsciente de su esposa –base de la farsa– debe ser descrito finalmente en tres palabras concretas con que uno y otro terminan sus reflexiones, y aparte de los vicios formales de que la película es inconmensurablemente larga y de que no daba para tanta charla el tema si se le hubiese ajustado a los límites que correspondían, están esos otros vicios del Hollywood de hoy, que son el de colocar a un *authentic gauchito of the Pampas* (que está tomado en serio por Gilbert Roland), a un bulldog que se llama Winston (¡vamos, hombre!) y a una pequeña tomadura de pelo a la escultura contemporánea similar a aquella que le brindara Lubitsch a la pintura moderna en **Qué sabes tú de amor**.

No es ésta la comedia brillante que esperábamos de Ud., Mr. Milestone, y como no se le ocurran en el futuro mejores cosas para decir, y no pueda por otra parte decirlas con mejor espiritualidad, le pediremos que deje definitivamente estas armas en manos de los huéspedes franceses que hoy alberga Hollywood, empezando por René Clair.

Cine Radio Actualidad, 6 de marzo 1942.

Títulos citados

Demasiados maridos (*Too Many Husbands*, EUA-1940) dir. Wesley Ruggles; **Eso que llaman amor** (*This Thing Called Love*, EUA-1940) dir. Alexander Hall; **Luna de miel para tres** (*Lucky Partners*, EUA-1940) dir. Lewis Milestone; **Pasión fatal** (*The Flame of New Orleans*, EUA-1941) dir. René Clair; **Qué sabes tú de amor** (*That Uncertain Feeling*, EUA-1941).



DE LA INTELIGENCIA EN EL CINE

El halcón maltés

(*The Maltese Falcon*, EUA-1941) dir. John Huston.



MESES ATRÁS, cuando en nuestra extensa contribución al estudio de **El ciudadano**, decíamos que el “antes y después” con que la crítica mundial adjetivó grandemente a la realización de Orson Welles, sería, en la segunda de sus partes, un nacer de otros pequeños “Welles”, estábamos profetizando, y nos vanagloriamos hoy de ello, toda una entrega de gran parte del cine a las fuerzas de la inteligencia pura, que intentan sustituir esa ausencia de una real veta artística que está padeciendo Hollywood. En aquel entonces –tres meses son muchos– no soñábamos siquiera en nombres, ni pudimos imaginarnos que uno de esos talentos que no tienen aún 30 años, estuviera ya tan interiorizado de lo que era el cine, que no necesitaría romper moldes y mostrar su originalidad, para dar cuenta a los públicos de que su inteligencia era tal. Este pequeño Welles de hoy se llama John Huston, y, aparte de que las leyes mendelianas le otorgan biológicamente los poderes mentales de su padre Walter Huston, hay en él un hombre de experiencia colaborador en los libretos de **El genio del crimen**, **Amarga victoria**, **Juárez**, **Altas sierras** y alguna de esas otras producciones de Warner Brothers que revelan, si no siempre un contenido, por lo menos uno de esos cuidados por la intensidad de la forma dramática que dan categoría de espectáculo a cualquier producción. Mr. Huston sigue fielmente las líneas de Orson Welles, usa la inteligencia pura, y maneja con cuidado y precisión un diálogo y una línea de intriga, partiendo de una situación de hecho –otra más, en estos tiempos– incomprensible para el espectador común y consistente en un conjunto de crímenes, de visitas misteriosas, de vapores incendiados, de llamadas telefónicas. De ese principio absurdo por sí mismo, sale una línea de lógica imperturbable y magnífica, por la que todo se va desenvolviendo sin que hasta el final se sepa, empero, qué es y dónde está el núcleo de lo misterioso, y el motivo de un juntarse de personajes que nuestra razón cotidiana está rechazando por improcedente. Hay un libro de Franz Kafka, **El Proceso** –no queremos sentar erudición, sino referencia– en que se sigue igual línea, tomando como comienzo un hecho absurdo: un hombre es llamado a un proceso que se le seguirá, no se sabe por qué ni para qué; sólo se sabe que hay un proceso. A partir de esa situación, todo está seguido con una lógica firme en el desenvolvimiento de los hechos, una lógica que supera toda impaciencia del lector. Huston toma el procedimiento, parte de un mismo absurdo, y con ello sigue esa búsqueda de la dimensión de lo infinito que tantas veces el arte intentara sin éxito; pero, situado en un nivel inferior que nos hace difícil la comparación, renuncia finalmente a esa búsqueda y soluciona en perfecta novela su trama, es decir, con un Fin del Episodio, mientras que Kafka, más trascendente, decreta la suspensión del juicio y no termina su historia por las vías comunes, porque la lógica y la inteligencia no lograrán nunca por sí solas la posesión de la verdad: filosofía bergsoniana.

Es precisamente este tratamiento por las vías de la inteligencia pura, lo que obliga a Mr. Huston a pedir de su público –difícil exigencia– no sólo singular lucidez y atención, sino todo un espíritu colaborador, toda una posición mental que, mien-

tras por un lado le está limitando su cuota de espectadores, por otro está requiriendo de aquel que hable de su obra —y de los cronistas que no se contentan con decir cuatro adjetivos— una actitud disquisitiva que rara vez coincide con el cine y que es, por otra parte, nuestro presente pecado. Pero es que este sentido oculto de su trama, solucionada con la muy alta conclusión de que el objeto buscado por sus personajes —una joya llamada “El halcón maltés”— resulta ser falsa y todo no ha sido más que otra búsqueda estéril, le está prestando a la película ese “algo más”, esa condición inapresable que le da valor en el recuerdo y que hace elevarse el juicio rápido de la “cosita bien hecha y bien contada” al más alto nivel de aquéllo que tiene un sentido y una orientación y una filosofía, por más que ésta parezca artificial y falsa cuando es dicha en sus cuatro palabras concretas.

Con este núcleo de verdad y de cosa real, la lógica fría de la película aparece penetrada de una sustancia admirable. Pero ya era admirable la lógica en sí misma, ese desenvolver los hechos y las palabras de todos y cada uno de los personajes con la enorme e insospechada ventaja sobre **El ciudadano** de que estos hombres son fríos y calculadores, y no sienten otra cosa que su cerebro, estando hasta su fiebre de codicia impregnada de una expresión cerebral, calma y reposada, pero sarcástica y monstruosa, por cuanto todos ellos están jugando a un superarse en inteligencia que les hace ser cínicos a un último grado. El autor no desconoce, sin embargo, la verdadera entidad de estos aventureros, y les otorga, como único y aislado sentimiento, el de un odio feroz y reconcentrado, conquistando así, un móvil más para el juego dramático, de tal modo que esta gesta dramáticamente deportiva que es la de estos hombres al busca de una joya, está no sólo aprehendida a sus intereses personales, a su ambición y a su codicia, sino también a algo más fuerte que ellos, una potencia interior de competencia que les hace lucir a todos por igual, y que en algún momento de clímax dramático estalla en un par de cachetadas.

Sin conseguir aquel vuelo y aquella trascendencia de **El ciudadano**, John Huston brinda aquí una derivación y una secuela, y su obra de inteligencia —todo interés romántico está eliminado, y hasta esa única chispa de amor que Mary Astor le ofrece a Humphrey Bogart es farsa pura, y treta de competencia desleal— llega a superar a su predecesora por cuanto era tratamiento cerebral el que requerían estos personajes cerebrales, mientras que los de **El ciudadano** pedían un sentimiento y un interés emotivo.

Pero las obras de inteligencia no llegan a los públicos, y necesitan, o de toda una decoración de originalidad y de sensacionalismo —correspondencia de fondo y forma con que la obra de Welles se vistió de arte puro sin serlo— o de un grado tal de interés cinematográfico que requiera, conquiste y aprisione al espectador. Y aquí reside la otra gran cualidad de **El halcón maltés** y que consiste en esos plenos poderes con los que Mr. Huston tuvo en sus manos toda la tensión y el voltaje de los estudios Warner y que aplicó, no en ese acostumbrado derroche callejero de velocidad en los autos y de las motocicletas, y en ese juego al borde del peligro con que los hermanos Warner nos ilustraron sobre parte del espíritu americano, sino en una concentración que se aplica al nervio de la intriga, a la importancia de cada frase del diálogo, al énfasis de cada acorde musical, a toda esa *manera* de decir con la cual se recubriría de méritos el más vacío de los hechos dramáticos y con más razón esta anécdota de **El halcón maltés** que tiene un contenido. Hay en esa forma cinematográfica, una continuidad

de aquel maravilloso cine inglés que intriga en que se especializara Alfred Hitchcock —al parecer hoy olvidado de todo ello— y que hace seis meses tuvo en nuestras pantallas su elocuente demostración bajo el título **La dama desaparece**.

A tal fondo y a tal forma de cine, sutil para ubicar su sustancia y llena de vida para expresarse, ha correspondido uno de esos grandes elencos en que también se especializan los estudios de Warner Brothers, conjunto de actores inteligentísimos, que con verdadera comprensión de todas y cada una de las escenas, han hecho un verdadero preciosismo de gestos y de tonos de voz. La experiencia de **Altas sierras** ha dado al director un conocimiento minucioso de la personalidad y la psicología de Humphrey Bogart, a quien la cámara le pide sus mejores matices; Mary Astor sigue siendo la gran actriz de **La gran mentira** —es notable el ascenso de esta veterana en los últimos tres años— y Peter Lorre, el nuevo e imponente actor inglés, Sidney Greenstreet, Elisha Cook (Jr.), Lee Patrick, Ward Bond, Barton MacLane, Gladys George y el propio Walter Huston, que decidió ayudar a su hijo apareciendo en una brevísima escena, forman sin dudas el más ajustado e inteligente grupo interpretativo que hemos visto en los últimos tiempos.

Algún próximo y no lejano día pensaremos que esta farsa de la inteligencia que quiere hacer arte no tenía tanto mérito, y nos arrepentiremos de ella. Pero momentáneamente, y mientras venga dicha en estos términos de gran espectáculo, hay que reservarle un lugar entre nuestros aplausos. Un nuevo talento aparece con el director John Huston.

Cine Radio Actualidad, 13 de marzo 1942.

Títulos citados

Altas sierras (*High Sierra*, EUA-1941) dir. Raoul Walsh; **Amarga victoria** (*Dark Victory*, EUA-1939) dir. Edmund Goulding; **Dama desaparece, La** (*The Lady Vanishes*, Gran Bretaña-1938) dir. Alfred Hitchcock; **Genio del crimen, El** (*The Amazing Dr. Clitterhouse*, EUA-1938) dir. Anatole Litvak; **Gran mentira, La** (*The Great Lie*, EUA-1941) dir. Edmund Goulding; **Juárez** (EUA-1939) dir. William Dieterle.



MUY INSÍPIDO ES EL

Batallón de paracaidistas

(*Parachute Battalion*, EUA-1941) dir. Leslie Goodwins.



ESTA ES LA misma anécdota de los muchachos jóvenes que entran al batallón lleno de glorias, y que luchan entre ellos por una muchacha, y por conquistar galones, y por poder vivir sin la disciplina del reglamento. Esto lo estamos viendo desde 1933, fecha en que el gobierno de Estados Unidos decidió que estaría macanudo que el cine colaborase con los ideales del gobierno y fomentara el respeto a la patria, a la nacionalidad y a la ciudadanía.

Según costumbre, acá hay un muchacho cobarde, hay un muchacho loquito y aficionado a las polleras, hay un ejemplo de rectitud y de hombría, hay una hija del sargento, un hijo del coronel, y un galán cómico. De tanta vulgaridad sólo se destacan los buenos momentos de ese magnífico intérprete llamado Edmond O'Brien, un ratito de baile campesino a cargo de Buddy Ebsen, y un sudor frío y dramático por parte de Richard Cromwell, en su breve papel del muchacho cobardón. Lo demás está estrictamente dedicado al batallón 501 de Georgia y tiene de a demostrar que es muy sano e higiénico ser paracaidista por cuenta del gobierno de Estados Unidos.

Como este año vamos a ver muchas cosas insípidas como ésta, trataremos de aguantarlas con estoicidad desde un principio.

H.A.T.

Argumento: Por alguna coincidencia que no queda muy bien explicada, se inscriben simultáneamente en el batallón de paracaidistas unos cuantos muchachos que se arman un lío bárbaro con sus relaciones recíprocas, con sus requerimientos a la infaltable hija del infaltable sargento, sus cobardías y sus actos valerosos. Al final todo se arregla por alguna otra coincidencia que no queda muy bien explicada y cada uno se casa con su cada cuala.

Cine Radio Actualidad, 20 de marzo 1942.



UNA PELÍCULA ORIGINAL:

Enemigos ocultos

(*Hidden Enemy*, 1940) dir. Howard Bretherton.



AQUÍ HAY UN eterno anciano que inventó una eterna fórmula para conservar eternamente un eterno metal. Hay también unos eternos enemigos eternamente ocultos, que acechan eternamente al eterno anciano. Y hay un eterno muchacho joven y una eterna muchacha periodista que destruyen eternamente a los eternos enemigos.

Esta eterna originalidad le hará dormir a Ud. eternamente en el asiento. Se lo comuniza con eternidad su eterno servidor,

H.A.T.

Cine Radio Actualidad, 20 de marzo 1942.



18 CARCAJADAS

El cabo raso

(*Caught in the Draft*, EUA-1941) dir. David Butler.



ESTA NO ES UNA PELÍCULA. Es un conjunto de *sketches* protagonizados por ese gran cómico que es Bob Hope, que hoy, convertido en astro de Paramount, está divirtiéndose desde delante de una cámara, a un conjunto corregido y ampliado de oyentes radiales, asiduos clientes microfónicos de la risa bobhopeana cuando el astro decía sus chistes entre las cuatro paredes de un estudio. Hoy Bob Hope es un cómico de cuerpo casi presente que hace unas películas que no son películas, pero que son divertidísimas, refrescantes y sabrosas; este su **Cabo raso** es el conjunto de aventuras por las que corre un astro de cine obligado a presentarse ante el servicio militar obligatorio, que se mete a no hacerle mucho caso a la tal obligación y a escaparse, pero que cae fatalmente en él, percance agravado por el hecho de que la disciplina no le gusta tanto como la hija de su coronel.

Naturalmente los nueve distintos episodios en que se cuenta el asunto, y en los que se nos ilustra sobre cómo conducir un tanque, cómo pelar papas, cómo realizar un acto heroico, etc... son, independientemente, rollos de un acto con los que se podría sustituir algún ausente dibujo cómico de Walt Disney, y naturalmente que, como sólo están reunidos por el empecinamiento indisciplinario de Mr. Hope en no reconocer que para enamorar a la hija del coronel hay que enamorar primero al coronel, el todo no constituye una película sino un conglomerado no orgánico de nueve distintos *sketches*.

Pero Mr. Hope es un señor cómico, y tiene el chiste siempre a flor de labios –los aplausos van al autor del diálogo– y además posee el enorme mérito de no darse demasiada importancia, dejando caer la gracia como al descuido, mérito del que contagió aquí a sus compañeros de reparto Eddie Bracken y Lynne Overman.

A dos buenas carcajadas por escena cómica, más algunas suplementarias e imprevistas, queda salvada la cuota de diversión. La película no es tal, pero si esta comicidad simple, primitiva y abundante, puede sustituirla, vaya lo uno por lo otro.

Cine Radio Actualidad, 27 de marzo 1942.



PROPAGANDA CATÓLICA

Nuestra Señora de la Miseria

(*Notre Dame de la Mouise*, Francia-1939) dir. Robert Péguy.

Duración: Un año y cinco meses y medio.



ESTA ES UNA PELÍCULA estricta y católicamente proselitista. Tan bien calculada y delineada en su aspecto argumental, tan bien estudiadas todas y cada una de las frases de su diálogo, que constituye un plato especial para nuestros públicos religiosos, en quienes quiere afianzar la fe sin molestar en un ápice sus anteriores convicciones. Y así, esta historia de un sacerdote que conquista para su credo a todo un barrio humilde, miserable y ateo—y no por acto de fe, sino por suceso dramático, que no es permanente— tiene, para los espectadores dogmáticos, “una prueba más” de la eficacia de la acción católica, y mientras por un lado se emociona según vías del sentimiento que la Iglesia y el cine francés tienen bien calculadas, a las gentes platudas, a quienes se termina por perdonar dado que “no es pecado tener dinero” —depende de si es sucio o muy sucio el negocio en que se lo ha ganado—, por otro se mantiene a los públicos humildes en esa permanente esperanza de que la santidad y el cielo se obtengan por la virtud y la modestia apaciguando los ímpetus de mejoramiento social y cobijando a todos en la gloria de Dios. Se acomoda bien la película.

Pero **Nuestra Señora de la Miseria** tiene una gran virtud, y es la de reflejar con un realismo directo y no atenuado a la vida ruin y pobre, en lo objetivo y subjetivo, en que viven las gentes humildes. Precisamente porque no tiene empacho ninguno en llamar por su nombre a la miseria, a la suciedad, al vicio, la prostitución y las viñas de la ira, se está jugando una carta fuerte ante públicos que nunca fueron a otro cine que al de estreno.

Pero junto a esa virtud de un realismo que no es tan fuerte ni tan desagradable, ni tan ridículo, como no sea para “ese publico” —por el contrario, la única escena ridícula del film, esa anciana cantante Zéphérine que quiere ser joven y “vedette”, alcanza los límites del patetismo— la película es atrozmente simplista y hará estremecer de risa a todos que tienen o tuvieron algún día germen revolucionario. Es muy rápido y arbitrario esto de que los personajes ateos y revolucionarios, que en la primera media hora del espectáculo repartían panfletos comunistas y le cantaban la palinodia a la iglesia, se escapan en los últimos minutos por la tangente, visitan y hablan mejor, y se convencen de que la única comunión entre los hombres es la de ser “criaturas de Dios”, y terminen tan juiciosamente la película como para que los espectadores católicos vean que la felicidad corona la obra del sacerdote protagonista, lo cual tiende a hacer creer que en lo humanamente necesario y en lo lógicamente posible, debía coronarla siempre. Habrá que gritar con voz estentórea que es muy fácil dar salmos con pan a los que no tienen pan... si son protagonistas de una película reaccionaria y católica, pero que es un poquitín más difícil dárselo a los obreros suburbanos y a los trabajadores del Cerro, diciéndoles simple y simultáneamente que los ricos católicos no tienen por qué molestarse, que el gobierno tampoco, y que si ellos son buenitos sufrirán toda la vida pero encontrarán un maravilloso más allá. No falseamos los hechos: la película dice concretamente eso.

Acomodada y arbitraria de contenido, la realización de **Nuestra Señora de la Miseria** no tiene otros méritos de forma que alguna pequeña corrida de cámara, y alguna naturalidad en el diálogo, que no valen mucho frente a defectos técnicos propios del cine francés, y a una lentitud y confusión en un complicado hilo dramático, con muchos cabos sueltos. El principal intérprete, François Rozet, se comporta discretamente, aunque sea un sacerdote de labios pintados y de tipo Robert Taylor, como para despertar directas y no católicas simpatías. El resto del elenco es bueno, pero con ello no se logran virtudes cinematográficas para propaganda católica tan simple y superficial como ésta, en la que lo religioso no llega al éxtasis místico y a la elevación espiritual que lo acercan al terreno artístico. Por el contrario y lejos de ser un “acto de fe”, todo está imaginado y calculado para espectadores sensibleros y perfectamente adecuado para el público que en septiembre del año pasado asistió a su primera presentación en Montevideo, con motivo de un beneficio y bajo los auspicios del “Secretariado Nacional de Moralidad”.

Todo lo cual es muy lamentable.

Cine Radio Actualidad, 27 de marzo 1942.



HITCHCOCK DE CUERPO ENTERO

La sospecha

(*Suspicion*, EUA-1941) dir. Alfred Hitchcock.



EN EL CURSO de poco menos de dos años, ese gran director inglés que es Alfred Hitchcock, muy escasamente dedicado al trabajo en sus últimos meses de neblina londinense, dio en Hollywood tres cursos de lo que él es capaz de hacer en el cine: la emoción según el melodrama (**Rebeca**), la emoción según la intriga (**Corresponsal extranjero**), y la falta de emoción según la comedia (**Casados y descasados**, cuando Hitchcock no fue Hitchcock). Hoy, cumpliendo con regularidad su propósito de aparecérsenos cada siete meses, reúne los tres cursos en uno solo, y cumple en particular con el primero, mientras se auxilia de los otros dos. Hay más comedia en **La sospecha** de la que había en aquellas peleas conyugales de **Casados y descasados**, y más ganas de ver el lado fresco, alegre y un poco cínico de las cosas (este marido que le dice “*cara de mona*”, a su señora, como si el apelativo tuviera la mar de gracia, o ese risueño inventar mentira tras mentira para justificar una vida irregular que acaba por descubrir su punto dramático y vulnerable) que las que uno puede sospechar en una película que teóricamente es apasionante y dramática, aunque la tal comedia figura en realidad como principio de un melodrama, y como medio de unión de una pareja cuyo drama se manifestará más tarde. Habría en cambio que reprochar a estos cursos de Hitchcock, precisamente su interés por el melodrama, su acumulación de casualidades en las relaciones de esta pareja, factor de suerte y de coin-

cidencia sobre el que se juega toda la sospecha, y toda la amenaza de un acto criminal, que se cierne poco a poco sin que se sepa aún qué es. Pero al obeso director inglés le gusta esto de una manera apasionante, y juega con la casualidad, necesitando de ella, en la misma forma en que lo hacía Edgar Allan Poe en sus *Historias fantásticas*, donde un rayo de sol o una bien acomodada palabra explicativa podían destruir toda la sustancia de anormalidad psíquica y de intención criminal que se esbozaban. Así, desde el punto de vista de lo dramático, resulta muy poco probable esto de que el matrimonio protagonista no se confíe mutuamente la pérdida de un empleo o la venta de un par de sillones, dando pie así a una mentira posterior con que justificar ese silencio; resulta poco probable, incluso, que en los primeros términos de una creciente sospecha de asesinato no intenten siquiera mostrárselo el uno al otro, y guarden toda su obsesión mental hasta el fin del capítulo, donde estallará mostrando que no había nada entre los dos platos, y que todas las circunstancias de sospecha de asesinato eran simples casualidades. En el terreno de lo dramático, es muy escaso el valor que puede tener el tema y su desenvolvimiento, sujetos de tal modo a la coincidencia, que aparece diluida y falseada esa sustancia humana que los espectadores del arte se creen en la obligación de buscar.

Pero en cambio, ¡qué magnífica forma de decirnos esa sospecha! Hay que ser un maestro de la intriga para poder relatarnos con tal precisión, con tal ajuste matemático de todas las piezas, este sentimiento que crece y que crece, y del que sólo vemos la nube de terror que lo envuelve y que en su lento girar nos va rozando también a nosotros. Y no se pierde el hilo en estos tantos episodios con que Hitchcock va aumentando la graduación de un ambiente de terror; todo está perfectamente calculado, hasta ese elemento que es la sorpresa, resolución directa de una situación dramática cuyo efecto él conoce con difícil exactitud; y sobre tal diagrama de saber dónde es que se va, el director teje una unidad enlazando el hecho romántico del primer baile con la amenaza de un crimen, mediante el mismo vals con música de fondo.

Para quien conoce así todos los resortes del cine, y sabe, no sólo las dosis en que hay que administrar la sensación de terror, sino también las más pequeñas y sutiles formas de darlo a entender —un silbido en la oscuridad puede pertenecer a un asesino si tiene tal tono y timbre; un vaso de leche puede contener un veneno tan sólo porque minutos antes se había hablado de venenos; el médico trincha el pollo que va a comer en la misma delicada manera en que comenzaría una autopsia— desde el hecho nimio que la imaginación agranda, al hecho enorme que después resulta estar mal interpretado; para quien está superando con su talento los escapes emocionales de sus espectadores, no puede ser tarea dificultosa dictar cursos de cine, compendio de sabiduría por el que tanto se puede lograr la fragilidad —esa cámara que gira lentamente alrededor del beso de la pareja— como la tensión máxima por medio de la música, creciendo en intensidad sobre un auto que corre a velocidades siempre mayores. Esto es Hitchcock de cuerpo entero, con acento sobre aquella característica suya de colocar la humorada en el medio de la mayor intensidad dramática; con su regusto de estar siempre bordeando el terror sin que todo sea más que una farsa (obsérvese cómo en la última escena del film, cuando ya todo estaba solucionado, el automóvil enfila otra vez hacia el precipicio, aunque sólo sea para maniobrar); con su convicción de que la forma cinematográfica pura

no tiene por qué basarse en un sustancioso hecho dramático. Todo es mentira en el film, todo no es más que un encadenamiento de casualidades, tras el que el crimen sólo es una sospecha, sin ser una intención, y por esta circunstancia de que no ocurra nada, el melodrama está jugado en falso, mientras que el espectáculo se hace respetable, característica de Hitchcock que lo ubica mejor en el relato policial y de aventura, cuyo convencionalismo se perdona más fácilmente.

En la comedia del principio, y hasta ya entrado el melodrama, Cary Grant nos convence de que es uno de los mejores comediantes del cine, mientras que como actor dramático aparece más tarde falso en sus grandes gestos; Joan Fontaine es la actriz delicada y expresiva cuya interpretación nos justifica —a pesar de no haber visto aún la labor de sus competidoras— el primer premio que la Academia de Hollywood le ha otorgado.

Cine Radio Actualidad, 3 de abril 1942.

Títulos citados (Todos dirigidos por Alfred Hitchcock).

Casados y descasados (*Mr. And Mrs. Smith*, EUA-1941); **Corresponsal extranjero** (*Foreign Correspondent*, EUA-1940); **Rebeca** (EUA-1940).



MARXISMO ORTODOXO

Tienda de locuras

(*The Big Store*, EUA-1941) dir. Charles Reisner.



LAS NUEVAS EDICIONES de *El Capital* de Marx, las están escribiendo en estos últimos seis años tres locos bravos con tres nombres raros, que están amontonando el dinero gracias a que nuestro mundo racional y meticoloso —aunque no lo sea tanto en los últimos años, lo cual le quita genuino contraste a esta locura marxista— necesita caminos por los que pueda darse rienda suelta al disparate y al nervio incontrolado. Groucho, Chico y Harpo saben de esos caminos y ubicados en los lugares estratégicos de sus recodos, están dando nuevos y renovados impulsos a la carcajada franca de quienes no ostentan el suficiente espíritu como para desacomodarse del ambiente, decirle impertinencias a la señora anciana, y perder la línea de conducta hasta el punto de comerse un sándwich de corbata, arar el campo con un ferrocarril o volar por los cuartos pretendiendo que la ley de la gravedad no existe; y en caso de que exista, estará bien que los demás sean o se pongan graves que es como ponerse pesados, pero lo que es ellos no lo admitirán jamás. Estamos tentados de decir que nunca fueron más Marx los Marx, ni nunca tuvieron tanta locura dentro de sí como la que exhiben cuando desfacen entuertos en una gran tienda, mientras riegan faltas de respeto a las autoridades y el sentido común, y van por los aires sobre patines, se deslizan por los mostradores y corren por los pasillos, montados todos tres en una bicicleta

de una sola rueda –¿Se puede decir “monocicleta”?– en una demostración que ya se envidiarían Tarzán, Salgari y los dibujos cómicos. Pero vamos a evitar tal aventurada opinión porque esta es locura conjugada en presente de indicativo, que es deliciosa y magnífica pero que –¡ay!– se olvida a los dos días, ya que este su dinamismo pierde todo sentido si se estabiliza en la memoria. Digamos en cambio, de cuán maravilloso resulta que junto a este nervio circense que los circos que no vienen nos hacen extrañar –incluso nos hacen extrañar cuando vienen– haya esa cosa pequeña y sutil que es la delicadeza musical, dicha por las manos de Chico Marx cuando juega con el piano (y continuada en una magnífica demostración por sus discípulos) y por ese artista que es Harpo, payaso integral y Hamlet del “Speak Or Not To Speak; That Is The Question” cuyo solo de arpa prolongado en un trío de cámara que forman Harpo Marx (violín) y Harpo Marx (violoncelo), interpretando a Mozart, constituye sin dudas uno de los pequeños grandes momentos del año. Por ese lado, cuando con la música se quiere decir algo se obtiene siempre un mejor resultado que cuando se suponen necesarios esos remansos de paz que son las canciones dulzonas de Tony Martin –a quien nunca como en esta ocasión odiamos con tanto fervor– y se recordará siempre mejor ese número de *swing* que canta Virginia O'Brien con toda su pasión de *jitterbug* neta, e innata, pero sin mover un solo músculo de su cara triste y marmórea –otro pequeño y grande momento– que toda la teoría de ópera falsa y antipática que hay en la *Sinfonía del Arrabal* de Mr. Martin.

Y digamos también no sólo que este prolongado round de risa cuyo detalle omitimos deliberadamente al lector, es plato indispensable aún en el menú de aquellos que no son “marxistas” –y que acabarán por serlo– sino también que si esta voz magnífica del humorismo a 80 por hora llegara más a menudo al conocimiento de las gentes, sería el único belicismo que debiera imperar en el mundo.

Pero ya estamos también nosotros en pose de ponernos graves, que es como ponerse pesados.

H.A.T.

Argumento: ¿Para qué quiere saber Ud. qué clase de zoncera es el argumento de una película de los Hnos. Marx?

Cine Radio Actualidad, 3 de abril 1942.



SON COWBOYS

Los incendiarios de la pradera

(*Robbers of the Range*, EUA-1941) dir. Edward Killy.



ESTA ES UNA película de cowboys, tan absurda y tan convencional, y tan igualita a las demás que no variamos un ápice nuestro convencimiento de que estas cosas no se debían dar en una sala como el Trocadero, ni

siquiera como primera sección. Pero como esta semana andamos muy cortos de espacio, no les haremos a Uds. variaciones sobre el tema y nos limitaremos a asegurarles que esta película es idiota. Confíe en lector en la palabra de H.A.T.

Cine Radio Actualidad, 3 de abril 1942.



VIEJOS ENEMIGOS

El hombre y la bestia

(*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, EUA-1941) dir. Victor Fleming.



ESTABA MUY BIEN para la segunda mitad del pasado siglo, esta increíble historia del Dr. Jekyll que cree encontrar dentro de todos los hombres buenos, una bestia feroz que podría llamarse Mr. Hyde, y que dominaría nuestra carnal envoltura si se le dejara en libertad de acción; porque para aquella época victoriana, para esa sociedad pacata y aquella moral estrecha, no dejaba de ser muy saludable que una novela pegase un sacudón y resistiese la teoría de que todos seríamos buenos si quisiéramos serlo, sacudón con el que, sin demostrarlo de una manera muy convincente, se daba por descontado de que somos por dentro un monstruo de malos apetitos. Pero desde la época victoriana hasta hoy la psicología adelantó mucho, y apareció Freud, y nos mostró el subconsciente (“malditas las ganas que tenemos explicar todo este asunto: vamos a cortar aquí”); y, por otro lado, la gente se tornó más avisada y más de vuelta a las cosas. Ya entonces nadie que fuera mentalmente adulto podía tomarse en serio esto de separar en dos a la doble personalidad con sólo ingerir una poción química obtenida entre las retortas y los alambiques de un laboratorio, arbitrario corte por lo sano y por lo enfermo que los lectores del *Tit-Bits* podrán creer de suma trascendencia y realidad, pero que humana y científicamente es sólo un símbolo.

Tomarse en serio a la poción -que es lo mismo que beberse de verdad la poción- e inventar horribles convulsiones físicas y -¡ay!- rasgos de ferocidad en la cara, es caer por la pendiente de un cuento que ya sólo es para el *Tit-Bits*, y por otra parte pretender que ello tenga un valor en lo humano y en lo dramático, es concederles a estos terrenos un bajo precio de liquidación, sobre todo, cuando se constata que el lado malo de Dr. Jekyll era una tendencia al flagelamiento y al asesinato, como si la maldad aislada fuera eso, y no un conjunto de cualidades demasiado complejas y profundas como para exponerlas tan a la ligera.

De este primitivismo, y de este jugar con la ciencia y la psicología, nadie dijo nada hace 10 años, cuando Rouben Mamoulian llevó la novela de R. L. Stevenson a la pantalla, con Fredric March y Miriam Hopkins de protagonistas. Es que hace 10 años el cine estaba descubriendo la técnica, y Boris Karloff obtenía sus

primeros éxitos, y los convencionalismos se disculpaban con sólo pensar en que el público estaba aprendiendo demasiadas cosas del cine como para comenzar ya a juzgarle los comienzos de sus mantenidos defectos. En 1932, **El hombre y el monstruo** podía ser terrorífica y escalofriante, y el maquillaje de Mr. March admirable, pero hace apenas dos años la reprise fue muy graciosa y nadie se asustó. Hoy la Metro reincide en el actual pecado hollywoodense de ir a buscar allí atrás los temas de sus films, y sacrificar a Spencer Tracy para estos films, y da una lección de técnica que dentro de unos años desperdiciaremos si, como lo sospechamos, alguna otra empresa nos da este cambio del Dr. Jekyll a Mr. Hyde no sólo con fotografía y maquillaje, sino también con relieve, color, aroma, temperatura, sabor y hasta puede que tacto, lo cual será (Uds. perdonen) una falta del mismo para con los espectadores. A la técnica de los estudios Metro hay que agradecerles hoy este virtuosismo, y al director Victor Fleming es necesario reconocerle su categoría de realizador, que brinda por momentos un gran espectáculo, abundante de aciertos. Las escenas del delirio en que se produce el primer cambio de personalidad -un sueño de la bestia que se manifiesta alrededor de dos mujeres, con derroche de símbolos cinematográficos-, la tensión dramática de esa primera visita a la prostituta (que es mucho más moral y edificante de lo que debería ser), el movimiento y el desplante de la mejor acción en esas correrías del monstruo por las neblinas londinenses, y hasta ese resolver con dos canciones silbadas a intermitencias uno de los cambios de personalidad de Dr. Jekyll, son ejemplos bastantes de los méritos que reúne la realización, aparte de su ritmo y de su unidad.

Pero no hay nada dentro, y se sigue en el convencionalismo de la aventura y del hecho romántico, y mientras por un lado parece muy plausible que no se acentúe lo karloffiano de la cara de Mr. Hyde -aunque haya en ello una graduación, que al final llega a la carcajada franca- por otro se piensa que el ideal era haber dicho en esa misma forma menos externa y más profunda todo el proceso de la doble personalidad. Con el mismo criterio, los aplausos a toda la envoltura del film, e incluso a algunos cambios del tema original, se concretan en Ingrid Bergman, nunca más actriz que aquí, donde revela, al par que su conocida y encantadora faz de ternura y delicadeza, una potencia de actriz trágica, cuyo estallido de terror y de angustia es, por obra de su arte, auténtico y conmovedor.

Por ella, por Lana Turner (que no hace sus acostumbradas muecas de mala actriz, consiguiendo una digna figuración), por el mismo Spencer Tracy, a quien le cargan una máscara de la que él es inocente, por la adaptación cinematográfica de John Lee Mahin, por la dirección de Victor Fleming, y por la dedicación de los técnicos, todo hubiera ido muy bien, a no ser por la obra. No culpamos al autor Mr. Stevenson, ya que en el siglo XIX no era pecado escribir estas cosas, **pero señores, ¿a quien se le ocurrió elegirla para este 1942 tan falto de ideas originales?**

Cine Radio Actualidad, 10 de abril 1942.



SABOTAJE

Espionaje siniestro

(*Enemy Agent*, EUA-1940) dir. Lew Landers.



ES UN SABOTAJE reproable el que los estudios de Hollywood están haciendo con este muchacho Richard Cromwell. Desde que nosotros empezamos a ir al cine, los argumentos le fueron siempre mal, y siempre debió sufrir. Hará cosa de nueve años se sacrificaba en **Senda entre abismos** y moría en **Emma**; en 1936 le arrebataron sus derechos en **Glorias robadas** y hace unas semanas le decían cobarde en **Batallón de paracaidistas**. Es una lástima que se haga tal campaña contra tan buen actor como Mr. Cromwell, que ha sabido siempre responder con altura y dignidad. En este **Espionaje siniestro** le hacen pagar a él, justo, por pecador, y le dicen espía y quintacolumnista, después de un argumento muy tonto y muy complicado del que no pensamos ocuparnos. Según costumbre, Richard Cromwell responde con una buena actuación obligándonos a pedir de una vez por todas que cese este sabotaje. Hagamos notar, de paso, que éste se extiende a no menos de cinco figuras secundarias que recordamos con alguna simpatía -Phillip Dorn, Helen Vinson, Jack La Rue, Abner Biberman, John Carroll- y digamos también que no nos hacen gracia estas pequeñas películas de espionaje. Pero esto ya lo habíamos dicho alguna vez.

Cine Radio Actualidad, 10 de abril 1942.

Títulos citados

Batallón de paracaidistas (*Parachute Battalion*, EUA-1941) dir. Leslie Goodwins; **Emma** (EUA-1932) dir. Clarence Brown; **Glorias robadas** (*Men of the Hour*, EUA-1935) dir. Lambert Hillyer; **Senda entre abismos** (*The Age of Consent*, EUA-1932) dir. Gregory La Cava.



EN UNA HORA Y MEDIA DE BUEN CINE, PRESTON STURGES CONOCE Y CONDENA SEIS AÑOS DE LABOR DE *CINE RADIO ACTUALIDAD*

Por meterse a redentor

(*Sullivan's Travels*, EUA-1941) dir. Preston Sturges.

PIRANDELLIANAMENTE HABLANDO, Ud. es Ud. y otro más, y yo soy yo y alguien más porque la envoltura física que Ud. tiene, le obliga a hacer cosas que su conciencia no querría hacer, mientras que por otro lado Ud. desearía realizar tres brincos, un salto en alto, un abrazo a las gentes y un reproche sincero al recién conocido, que las circunstancias y el sentido del bienestar le impiden realizar. Porque todo individuo con tres dedos de frente y alguna buena idea en tres dedos, está llevando sobre sí mismo el ser y el querer ser, y el tanto el uno se acomoda en la vida,

y al contemporizar con quienes nos rodean, el otro yo está lleno de ideales, y de viajes al campo, y de decir la verdad, y de no someterse a las exigencias del dinero, de la buena educación, de la posición alcanzada en la vida, de la voz del estomago, y de esa ancla que nos ata a nuestro suelo. Para este conflicto de Quijote y Sancho, vivo en todos los grados y en todas las manifestaciones, solucionados por quienes son felices con una armonía y un correcto balance que todos quisiéramos alcanzar, hay un ejemplo en Ud. y en mí, en su ser más querido, y en su enemigo peor. Y si alguna vez vemos cómo un hombre publico se contradice, no pensemos que ha cambiado de pronto, sino que la evolución estaba prevista, y que los elementos de ella existían desde un primer momento, aunque es ley natural que los primeros impulsos sean los del Quijote y los últimos los de Sancho, ley que, llevada un poco más allá, obliga a pedirle al primero sus mejores frutos, antes de dejar ser el que se era. El Don Quijote de un talento de Hollywood que oficia de director y de argumentista y que se llama Preston Sturges, era, tiempo ha, un individuo maravilloso con conciencia de que no le gustaban las cosas tal como estaban, pero que no era un ingenuo espectador, sino que las había vivido y las había contemplado de cerca. Y cuando después de pasar sobre ellos llevando aún sus residuos en la ropa, vino y nos las dijo, no era un lírico idealista con reformas planeadas pero con candor optimista el que hablaba, sino un hombre con una sonrisa amarga, que comunicaba a todos que, ¡ay!, el mundo estaba mal y había que cambiarlo, pero que para ello se necesitaba una sonrisa de escepticismo, una punta de sátira, un agrio dejo de ironía, ya que no bastaban la buena aplicación y la buena voluntad. Cuando Preston Sturges nos regaló una gran sátira a la política, a sus instituciones y a sus hombres en **Así paga el diablo**, con aquella moraleja de que el arribista y amoral McGinty que era su protagonista, caía de sus puestos por querer ser honrado en su conducta—violación de la ley natural, ya que es necesario ser primero honrado y luego cínico—era todavía el Preston Sturges magnífico y sincero, con experiencia pero también con esperanza, que regalaba a la Paramount un gran argumento por sólo diez dólares, con tal de que las gentes lo conociesen y lo asimilasen. Pero cuando tiempo después el talento, el ideal y el Quijote se vieron envueltos en la figura corporal de un niño mimado que ahora detentaba el poder y que daba órdenes en el estudio, comenzó la nivelación con la voz del estomago, comenzó el tener que hacer cumplidos a los productores y comenzó a trocarse la veta del ingenio por aquella otra fuente de la risa directa y del éxito fácil para las gentes, y mientras se entrenaba con pequeñas e ingeniosas ideas en una pequeña e ingeniosa comedia llamada **Su día de suerte**, preparaba la liquidación del talento y de la sonrisa fina a las manos de aquel zambullirse en la mayonesa y resbalar en el encerado que era **Las tres noches de Eva**. Ya aquí se veía bien claro el conflicto entre la idea central y lo que de ella opinaban los empresarios de la Paramount, dejándose por descontado que aquel triángulo amoroso de dos personas que era la base del argumento, pertenece al talento, mientras que los resbalones, la risa fácil y el circo puro eran el precio de su pasaporte al exterior.

Después de la acostumbrada vacación de un año que los directores cinematográficos necesitan, cuando son importantes, para que su inspiración vuelva a surgir, sale de nuevo a los caminos el idealista que había dentro de Preston Sturges, esta vez dispuesto a decir algo sustancioso, tremendamente de nuestros días,

por lo menos para quienes nos ocupamos del cine y sentimos a sus fuerzas vivas, y mucho más para quien, como Mr. Sturges, está viviendo en ese ambiente y ha circunscripto allí su propia evolución. El don Quijote se llama esta vez Sullivan, y es un director cinematográfico, con la obsesión en la conciencia, de pronto hecha carne, de que es criminal que el cine esconda la cabeza como los avestruces, y brinde música y frivolidad cuando la gente se está matando como borregos. Sullivan sabe su verdad, sabe que el cine llena una enorme parte en la educación de las masas, y que la indiferencia, el querer dar diversión y evasivas a los espectadores que tienen una crisis y que necesitan definirla, solucionarla, y aprender los caminos para ello, es tan necio y tan absurdo como toda la indiferencia a los problemas sociales que hoy, consecuentemente, lleva a todos a la guerra, incluso a quienes son arrastrados sin haber sido indiferentes en lo que a ellos tocaba. Sullivan sabe que hay miseria en el mundo, sabe que hay problemas, y quiere construir el gran drama de nuestro tiempo -la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad- para dar a las gentes conciencia, enseñanza maravillosa que daba a **Viñas de ira**, por encima de su enjundia artística, la trascendencia y el sentido que la hacen recordar. Pero Sullivan sabe que los teóricos no servimos para nada mientras no dejemos de serlo, y para poder hablar de lo que es la miseria y la ruindad, de lo que se preocupan las gentes, de lo que dicen y lo que esperan, va a vivir entre ellas, con harapos y 10 centavos, para sentir en carne propia, para sufrir, para tener su credencial cuando después construya, con su mensaje de esperanza, el gran documento humano y social de nuestro siglo. Y con su norma de que *"antes hay que vivir"* hace una práctica dolorosa -feliz de él, que tiene los medios para hacerlo-, se larga a los caminos, medio en broma y medio en serio, con la ingenuidad de creer por un lado que todo desocupado le llegará a hablar del movimiento obrero, y con la sabiduría de que hay remedios para los males, si los hombres se proponen darlos. Ve la miseria resignada y la alegría de vivir, ve la mezquindad de las gentes y su bondad espontánea, ve el egoísmo y la confraternidad, y cuando regresa enterado de que la pobreza no es una plaga negativa sino positiva -sabias palabras de su mayordomo- y de que es necesario cortarla, y no rellenarla con caridad o con palabras, insiste en desconocer este hecho y regala a los vagabundos de la calle cinco dólares de agradecimiento a la hospitalidad y a la camaradería. Entonces un par de coincidencias novelescas le hacen ser asaltado y tratado como el vagabundo que aparenta y llega a vivir esa miseria, sufrirla y no tan sólo a habitar en ella. He ahí que aprende lo que quería conocer; el dolor tan de cerca que debiera estar ya dentro de su piel.

Su doble viaje estuvo manejado por el talento de Preston Sturges, comediógrafo ingenioso y hábil conductor del humorismo, quien le prestó sus mejores jugos de sátira y afiló sus mejores puntas para su ataque. Y estuvo dicho, además, en los mismos términos de gran cine -por lo menos a ratos- que Sullivan quería para decir su drama: aquel cine mudo magnífico de símbolo y de síntesis con pesadilla de sombras, con ritmo, con admirable música de fondo. Cine del mejor cine; cine como de René Clair, cine con ideas y con forma para decirlas, cine con emoción y sin palabras; más aún, cine en espectáculo complejo, de interpretación, de dirección, de artesanía, de unidad. El talento Preston Sturges era un señor talento y un señor director cinematográfico, era un hombre de nuestra época, con conciencia de tal, y

con una visión artística y emprendedora que en 1942 extraña y conmueve. Pero las buenas virtudes del gran talento y del gran hombre estaban orientadas según Quijote Sullivan, y según visión magnífica, lírica y exaltada. Cuando Sullivan regresa de su segundo viaje, y desciende a Hollywood en medio de la aclamación general, el argumentista Preston Sturges, simultáneamente, para su máquina de escribir, deja en suspenso a su Quijote, y baja a Hollywood también. La voz del estómago, y el almuerzo con los productores, están incitando a su Sancho cómodo, que se yuxtapone en el mundo, y cuando regresa a teclear en la máquina, no sólo adereza con comodidad fácil su inconcluso relato, no sólo concibe que hay en él todo un espectáculo de risa a flor de labios, no sólo lo dedica "**a los payasos, los cómicos, los mimos de todos los tiempos que han aligerado nuestra carga**", sino que entrega a su Quijote a la carcajada plena, le hace renunciar a su propósito de realizar el grande y noble drama moderno, y le hace decir que, visto que la gente sufre mucho, lo mejor, lo único y lo más adecuado que se les puede dar es diversión. Hagamos frivolidades musicales, con una pareja romántica, tres cómicos, un enredo y 18 canciones.

Y no es así, Mr. Sturges, no es así. Desde hace justamente seis años un puñado de valientes con algo de erudición, algo de criterio, un poquitín de sensibilidad, algunos oficios del buen decir, y una enorme dosis de impertinencia, viene diciendo en *Cine Radio Actualidad* que el cine está falseado, y que es necesario pedirle no sólo diversión y entretenimiento, sino verdades completas, es decir toda la verdad y nada más que la verdad, en la cual, desde luego, ocuparía su adecuada cuota la diversión. Durante seis años ha pedido que el cine se ponga al día, que diga algo más de lo que habla, que no desperdicie su sentido y su trascendencia. Y con esa convicción de pedirle a los múltiples talentos de Hollywood lo que cada uno de ellos sabe hacer, y de solicitarle al tan mentado séptimo arte que viva en nuestra época, y la sienta y la sufra y diga su drama, no con ademán trágico, sino con la sonrisa que es el mejor medio para decir verdades, no se puede justificar esta posición de Preston Sturges, entregado a la diversión pura, cuando su sabiduría y su habilidad van más allá de tan corto destino.

No es diversión pura y distracción de "**nuestra dolorosa carga**" lo que necesitan las gentes. Las gentes no son, por mucho que así se pretenda, ni escépticos preferentemente intelectuales que desprecian ya los caminos de la reforma y se atienen puramente a gozar de la vida -en algunos casos por medio del más delicado arte y de la más elevada belleza, pero también con esta risa franca que provocan los dibujos de Disney y los resbalones en el encerado- ni tampoco hombres miserables resignados a su miseria, ya sean presidiarios condenados a cadena perpetua o buenas señoras de vida cómoda y vegetal a quienes sólo la carcajada distrae de las incomodidades cotidianas. Las gentes no son esas, ya que las gentes se mueven, y viven, y sienten, y a veces piensan. Las gentes precisan más instrucción, necesitan alas para volar, necesitan conciencia del mundo en que viven, necesitan -y no lo saben- un reactivo para elevarse de su indiferencia. Siempre será hombre redimido o redimible aquel que tenga capacidad de ilusión, y en esta época en que el cine juega enorme papel en la plana de conocimientos de cada uno, no puede concretarse a la risa pura, ni puede desconocer esa su capacidad para crear no sólo ilusión, sino un vehículo educativo de lo que es la vida, íntegra y cabal. En estas época de crisis, mayor es la exigencia que se le plantea, pues le es posible

hablar de ellas, exhortar a los públicos a que comprendan (¡ah, el voto universal y consciente!) y puede aún crear, más allá del nazismo, de la miseria económica y de la injusticia social, el mundo promisorio de mañana, al que nos llevan esa ilusión, esa fe y esa esperanza. Pero sin mentiras ni fantasías ni sueños dorados ni príncipes azules; sólo con verdad.

Y no es verdad honesta la moraleja que Preston Sturges extrae de la novelesca aventura de su lírico Sullivan. Es evasiva acomodada a las posiciones en que todo Hollywood -y, ¿por qué no?, la empresa Paramount en especial- quiere mantenerse. En este mundo de hoy no es posible que un director cinematográfico que viene de ver la miseria y el maduro fruto de las viñas de la ira, se tome todo en broma y silbe con las manos en los bolsillos, mirando para otro lado. Que eso lo hagan quienes por temperamento y especial disposición saben y demuestran que la risa es una verdad eterna -Disney- está muy bien en su punto, pero que un talento como el de Mr. Sturges quiera dejar a su don de sátira huérfano de la conciencia de hoy, es doloroso al grado sumo, mucho más cuando aún en esta su entrega -simultánea al suicidio y la muerte de los grandes talentos musicales- están firmes aún la mente fecunda en buenas ideas, y en el genio director que tanto admiramos.

Si es verdad este propósito de dar sólo risa directa para olvidar las penas, y si Preston Sturges está dispuesto a caracterizar así toda su próxima producción, una esperanza más se pierde.

Cine Radio Actualidad, 17 de abril 1942.



ES UN ESCÁNDALO

El cabaret del escándalo

(*Night Club Scandal*, EUA-1937) dir. Ralph Murphy.



TODAVÍA TENEMOS nuestras grandes dudas. Por un lado nos aseguran que esta película se estrenó la semana pasada, y que fue filmada en 1938. Y por otro lado nos aseguran que se estrenó en 1939 y que fue filmada en 1938. No hemos podido establecer la completa veracidad de ninguna de las versiones, pero en el conflicto valdrá la pena dejar sentado que la película fue filmada en 1937, y que ante ese hecho irrefutable, habremos de manifestar; primero, que está mal el dar películas tan viejas, lo cual se empeora si están cortadas y se hacen incomprensibles; segundo, que ni hace cinco años ni ahora ni antes debió utilizarse a John Barrymore para protagonizar esta ínfima película; y tercero, que aparte de este segundo postulado, la ínfima película trata de crímenes y es una estupidez.

Dejamos eso sentado, pero todavía tenemos nuestras grandes dudas sobre la fecha de estreno. Es un escándalo que precisamente nosotros tengamos estas dudas.

Cine Radio Actualidad, 17 de abril 1942.

ALEGRÍA DE VIVIR

Casi un ángel*(It Started with Eve*, EUA-1941) dir. Henry Koster.

CUANDO LAS COSAS empezaron a ser, Charles Foster Kane se moría y entonces las gentes conocían su vida anterior a través de lo que su muerte hacía averiguar.

Eso ocurría en **El ciudadano**, una película de la que Ud. habrá oído hablar y por la que nosotros acostumbramos demostrar una especial dedicación. Pero ahora hay nuevas leyes, y las cosas no ocurren ya de esa manera. Ahora Mr. Kane, gran magnate que provoca gran expectativa en los diarios metropolitanos, está tan moribundo como antes, y habla con voz grave en una cama honda de un cuarto oscuro de un palacio grande, pero a pesar de las amenazas de decir “Rosebud” para morir después, no dice “Rosebud” ni se muere. Muy por el contrario, agoniza durante un rato, y pide un bife con papas, un cigarro grueso y una vida nueva. Eso ocurre al principio de **Casi un ángel**, una película de Deanna Durbin, de la que no importa mayormente que Ud. haya o no oído hablar, porque de cualquier manera ya la vio o la piensa ver. En la tal película, por la que nosotros hemos sentido una desacostumbrada simpatía, ese histrión tremendo que se llama Charles Laughton, colabora con sus bigotes, su pelo y su voz a imitar aquel principio de **El ciudadano** que nosotros nos hemos empeñado en recordar, y colabora más tarde, pero ya con una contagiosa sonrisa de viejo pícaro -jah, tunante!- y con una deliciosa *joie de vivre*, a demostrarnos que él cree en las gentes enamoradas, y en las mentiras inocentes, y en los caprichitos más o menos simpáticos, y en los aficionados a la conga. Precisamente ahí está el defecto; en que toda la alegría de este “pomposo glotón con ínfulas de dictador” sea un “Vive como quieras” jocundo y cordial destinado a darles su lugar en el mundo a cosas tan sabidas como las gentes enamoradas y los bailarines de la conga. Pero junto este defecto, pecadillo de convencionalismo y de quedarse en el cuento de la Cenicienta -porque Mr. Laughton dedica sus energías vitales de viejo alegre a convertir en novios a los jóvenes que no lo eran- hay toda una otra cosa de más auténtica reacción vital -jah, la vida, la vida!- manifestada en hacer la comedia resultante con unos bríos y unas ganas de diversión que ya estábamos extrañando en el cine actual. Tan magnífico suceso se debe a la intervención en el asunto de una persona llamada Norman Krasna, que, por oficiarlas de argumentista, no tiene más remedio que ser ignorado por los agentes, pero cuyos méritos hubimos de destacar alguna vez, no sólo a propósito de esta inyección saludable de que ha dado a los últimos films de Deanna Durbin -¿ha notado Ud. que son mejores?- sino también a propósito de alguna obra suya, llamada **El diablo y la señorita** (*The Devil and Miss Jones*, Sam Wood-1941) con fecundidad de buenas ideas y con un paso sostenido de comedia como para rehacerse el mundo pero entonces en broma. Gracias a Mr. Krasna, este es un espectáculo entretenido, saludable e inesperado en el que ni se nota que Deanna Durbin cante cada dos por tres -¿habíamos manifestado alguna vez que esa costumbre no nos parecía del todo bien?- ni tampoco se nota que el enredo del

argumento es artificioso a último término. Mr. Krasna es no sólo un señor humorista, sino también, un magnífico autor de libretos, y por ese lado hay que agradecerle, así, globalmente, los buenos oficios que ha prestado a esta historieta de la joven pobre que cae en simpatía a un viejo millonario y termina casándose con su hijo. Según nuestra costumbre, le evitaremos al lector el relato de cómo se alojan la gracia y el chiste en **Casi un ángel** y le invitaremos a que vaya a ver el film aunque sólo sea por encontrar ese casi perdido eslabón de espontaneidad y punta en la comedia que en 1941 se hizo extrañar bastante y que en 1942 ya nos hacía sufrir de nostalgias.

Ahora ya estamos mejor, aunque esta convalecencia amenaza recaída.

Cine Radio Actualidad, 24 de abril 1942.



VIVAN LAS PRIMERAS SECCIONES

Día de fiesta*(Bachelor Daddy*, EUA-1941) dir. Harold Young.

DESDE QUE LA Universal descubrió que la sonrisa de la señorita Sandra Lee Henville era muy simpática y cordial, la está utilizando como pretexto para encantar a todos los varones paternos y a las mujeres maternas, sin distinción de edades, razas, credos ni religiones, suceso excepcional debido a la circunstancia de que dicha señorita, a quien los conocidos llamamos Sandy, y que no tiene aún tres años de edad, posee, aparte de su sonrisa y de su picardía, una especial facultad para encontrar a la gente cómica y para armarles líos a esa gente y también a la otra.

Los sainetes resultantes son, desde hace un buen tiempo, una perfectísima razón que oponer a nuestros propósitos de abolir las películas llamadas “de programa” que son por lo general vulgaridades de una hora. Coadyuvan -linda palabra- a esa razón, los cómicos Edward Everett Horton, Raymond Walburn y Franklin Pangborn, portadores esta vez, junto con el argumentista, de alguna gracia que disimule esta pequeña tontería. Como en el caso de este **Día de fiesta** entre esas gracias se cuenta una plausible caricatura de una matinée cinematográfica infantil, no podemos ocultar en las presentes líneas el alborozo que sentirán todos los niños cuando la vean.

¡Ah, las simples alegrías de la primera infancia!

Cine Radio Actualidad, 24 de abril 1942.



ABAJO LAS PRIMERAS SECCIONES

La clave del misterio

(*The Night of January 16th.*, EUA-1941) dir. William Clemens.



UN POCO MÁS ARRIBA de estas líneas Ud. encontrará una contradicción entre los títulos que le hará pensar en la falta de unidad de criterio en esta redacción, y en un par de cosas más que Ud., procediendo bien, se calla. Pero no hay tal. Una cosa es que nos hagan divertir un rato con una simpleza bien contada y con ostentación de algunas buenas ideas, y otra es que se crea que una película de crímenes y persecuciones tomadas en serio y sin mayor alce como esta que es **La clave del misterio** nos conmueva un ápice -otra linda palabra- de nuestro asiento. Por ese lado, votamos en contra de las primeras secciones, y en especial de sus argumentos. Será una lástima, porque Nils Asther aparece de nuevo en otro villano -¿se acuerda Ud. de Nils Asther?- demostrando, como en **Mi otro marido** y en **Rapto en avión** que hay allí un actor llamado a otras urgencias, y será una lástima también porque esta pareja de Robert Preston y Ellen Drew no está del todo mal.

Pero nuestra primera infancia no se conmueve con estas cosas.

Cine Radio Actualidad, 24 de abril 1942.

Títulos citados

Mi otro marido (*The Man Who Lost Himself*, EUA-1941) dir. Edward Ludwig; **Rapto en avión** (*Flying Blind*, EUA-1941) dir. Frank McDonald.



OPERA PURA

No estamos casados

(*Lady Be Good*, EUA-1941) dir. Norman Z. McLeod.



UTILIZANDO LOS ADQUIRIDOS derechos sobre el clásico *Lady Be Good* que hace alrededor de 17 años compusiera el hoy extinto George Gershwin, y que en su oportunidad sirviera de pretexto a los más calificados intérpretes y orquestas de jazz para enriquecer con muy distintas versiones la discoteca del Jazz Club Uruguayo -perdone la alusión, amigo Grezzi- la Metro Goldwyn Mayer compone, usufructuando del título y de la melodía, una de esas revistas musicales a que parece muy afecta en estos últimos tiempos, y de las que ya diera ejemplo en **Las Folies de Ziegfeld**. Se trata de un espectáculo que dura dos horas, y que se supone súper heterodino, es decir, apto para la recepción de todo lo que esté a mano, desde los astros que no lo son del todo y que andaban algo desocupados -Lionel Barrymore, Ann Sothorn, Robert Young, Eleanor Powell, John Carroll, Red Skelton, Tom Conway y Virginia O'Brien- hasta los números de music-

hall que resultan ser nuevecitos, más toda la música inédita de los autores de la casa, sean fox-trots o principios de sinfonías, más la letra de esa música, más el clásico espectáculo musical que se desarrolla inexplicablemente en un escenario de teatro, más un argumento complicado, más un conjunto de chistes buenos y de los otros, y más otras menudencias, componiendo el todo un film que se supone será movido, ágil, divertido y gracioso.

Por nuestra parte, ya hemos expuesto alguna vez que no creemos ni en esta clase de películas ni en bultos que se menean porque resulta que usamos de una exigencia insoportable y le pedimos trabazón, variedad, originalidad y auténtico humor a un conjunto de números caprichosamente colocados uno junto al otro. El suceso que más gracia nos hizo de toda la película fue el hecho de que en la traducción al castellano no se encontró mejor subtítulo del estribillo "Lady Be Good" que el abracadabrante "Ten compasión", porque al literal "Señora Sea Buena" ("y alcánceme la pelota", como agregara un humorista), le sobran sílabas. Pero, bromas aparte, están también las bromas del cómico Red Skelton, que tienen alguna gracia, las canciones de esa inmovible *jitterbug* que es el Virginia O'Brien, capaz de cantar en perfecto *swing* sin mover un músculo de la cara, como ya lo hiciera en **Tienda de locuras**, y las intervenciones de los Berry Brothers, tres negros que practican la danza acrobática, así llamada, como dijo alguien, porque no tiene nada que ver con la danza ni con la acrobacia. Pero aparte de estas bondades, que en conjunto son un cuarto de hora, alargado a dos cuartos si se incluyen los números de Eleanor Powell y los de un perro bailarín, todo además es falso y antipático por los cuatro costados. Se sigue creyendo en que un espectáculo musical está justificado con un argumento en que una pareja de compositores -él hace la música y ella la canta- se junta, se separa, se vuelve a casar y se vuelve divorciar en forma indefinida y cada 10 minutos en una producción que dura dos horas y que parece durar cuatro, demostrando de paso que ninguno de ambos sabía tanto del amor como lo aparentaba en las letras de sus canciones. Se sigue creyendo en que la abundancia no es todo, y en que el mencionado festival del teatro puede dejar de ser una ópera grandilocuente y vacía si se la canta y baila a todo vapor. Lo que hace falta no es mucha letrilla para las canciones -toda hueca- ni mucha música ni mucha gente ni mucho vestido nuevo ni muchos pianistas con muchos pianos; es espíritu y sentido de lo musical; incluso para lo intrascendente, porque sin ese elemento todo es ocioso e insoportable, adjetivos éstos en los que parecen coincidir totalmente con nosotros -es asombroso- los espectadores del film.

Esta curiosa y extravagante exigencia la hemos dicho ya en repetidas oportunidades, y sólo nos queda solicitarle al presidente de la Metro Goldwyn Mayer que la próxima vez de más intervención a ese buen director de comedias que es Norman Z. McLeod, que le exija más originalidad al revistero Busby Berkeley, y, sobre todo, que "tenga compasión" de nosotros.

Next time, Mr. Mayer, Be Good.

H.A.T.

Argumento: Una pareja de compositores de canciones se casa, luego se divorcia debido a que él se envanece de su fama, luego se reúne porque se necesitan el uno al otro, luego se pelean y luego se juntan y luego se pelean, y así están hasta

que termina el film. En el transcurso de ello, componen algunas letras tontas para melodías banales, y una letra tonta para melodía tan plausible como la de *Lady Be Good*. En ese mismo transcurso, aparecen algunos bailarines, algunos cantantes y algunos cómicos que no tenían nada que hacer y resolvieron perseguir de cerca a la susodicha pareja.

Cine Radio Actualidad, 24 de abril 1942.

Títulos citados

Follies de Ziegfeld, Las (*Ziegfeld Girl*, EUA-1941) dir. Robert Z. Leonard; **Tienda de locuras** (*The Big Store*, EUA-1941) dir. Charles Riesner.



UNA GRAN PELÍCULA A MEDIAS

El sargento York

(*Sergeant York*, EUA-1941) dir. Howard Hawks.



HE AQUÍ UNA DE LAS escasas ocasiones en que el cine tiene oportunidad de defenderse de la contribución a la defensa de la democracia exigida por el gobierno estadounidense. Los hechos son históricos, y su solo relato ya deja caer la moraleja, no habiendo pues necesidad de que los escribas de Hollywood deban unirse en concilio para urdir alguna novela de ficción, porque la vida misma ya había proporcionado esa novela. Esta es la historia del sargento Alvin C. York, que en la Guerra Mundial de 1914-18 conquistó grandes laureles para el ejército americano copando con su sola mano y con un rifle a 132 soldados alemanes armados. El hecho, que las gentes escépticas atribuimos a la casualidad o a buena suerte, pero que pudo ser debido también a un rapto de auténtica valentía, constituye de por sí una buena contribución no sólo el culto de los héroes, sino también a un sentido de enaltecimiento de la nacionalidad que es conveniente principio para toda propaganda patriótica. Pero fuera de ello, que es el episodio de más relieve en la vida del aún vivo Mr. York, hay un suceso al que se le otorga mayor trascendencia -en su oportunidad la tuvo, pero históricamente las gentes no recuerdan ningún suceso individual de un soldado como no sea un acto bélico- y que es el de la conversión del protagonista a su personalidad militar. En efecto, por sobre todo lo que se homenajea posteriormente al héroe de los campos de Meuse-Argonne, por sobre las medallas que recibiera y por sobre la fama adquirida, se destaca nítidamente la evolución, primero, de un desalmado y un borracho, a un creyente fervoroso, y segundo, de ese creyente fervoroso, hombre de paz y de principios morales, a un soldado cabal. Este último pleito entre el pacifista religioso y el ciudadano que debía cumplir su deber, no es otro que el pleito entre Dios y su Patria que hoy debe dirimir tanto ciudadano americano, debiéndose hacer notar que la historia

y la película están exigiendo a ese ciudadano y espectador que elija la Patria, como Mr. York lo hiciera luego de leer y pensar detenidamente.

Es muy natural que Mr. York puesto a pasear sus dudas y su reflexión solitaria, únicamente entre la Biblia y su historia Patria, eligiera el camino que le indicaba esta última, y fuera a la guerra dispuesto a cumplir con lo que entiende su deber. Este hecho es singularmente lógico y la culpa de que hubiera un soldado americano más en algún lugar de Francia, no la tiene tan sólo ese mismo soldado, a quien le corría por las venas una sangre gitana ya demostrada antes de su conversión y después de su decisión pro-belicismo; sangre que, entre otras cosas, le hace matar alemanes con el mismo espíritu deportivo con el que grababa a tiros sus iniciales en los troncos de los árboles. La culpa es también, y esto sonará extraño al lector, de Mr. George Bernard Shaw, por no haber escrito 15 o 20 años antes sus *Aventuras de una Niña Negra que Buscaba a Dios*, y en especial, su epílogo del libro. En efecto, si la obra fuese de 1912 y no de 1932, y si hubiese llegado, lo que es improbable, a las manos de Mr. York, éste se habría encontrado con un desapasionado análisis de las virtudes y vicios que tiene la Biblia, y se hubiese demostrado asimismo que no podía darle a ella un sentido único y particularizado pro paz entre los hombres, desde el momento en que se trata de un libro contradictorio, en el que se justifican las más inicuas matanzas al tiempo que se sostienen los preceptos pacíficos, ambas cosas “en nombre de Dios”, lo cual resulta muy discutible desde el punto de vista de la lógica. Este concepto sobre la Biblia que Mr. Shaw expone con una claridad meridiana, hace falta a todos aquellos que cifran básicamente su criterio en ella, y hubiera convencido a Mr. York de que la Biblia no tenía nada que ver en el asunto y de que las convicciones pacifistas pueden y deben existir no sólo por razones religiosas, sino morales e intelectuales a las que él, campesino simple y bravío, no podía llegar como no fuera casi un iluminado. Su adhesión a la guerra es pues perfectamente natural en él, pero resulta discutible en cambio, no digamos la eficacia de su ejemplo -que está asegurada, pues las masas son, en cuanto tales, también simples y bravías- sino a la validez de la propaganda pro intervención individual en la guerra, ya que somos muchos los que no nos vemos retratados con ninguna aproximación en la figura de Mr. York y eso no sólo por razones de altura física.

Pero es que precisamente aquí reside la habilidad e interesada honradez de la película, que no adultera la historia de los hechos ni saca verbales conclusiones de ellos, sino que cifra la eficacia de su propaganda en la abundancia de Yorks, es decir, de gentes estadounidenses, simples, creyentes en Dios y en la Biblia, y ortodoxas en su apreciación de los hechos, a quienes, por lo menos en parte, se les convencerá, con su nativo instinto de admiración a los héroes, de que la Religión y la Patria son instituciones separadas e independientes, de que una cosa es Dios y otra es el César, de que la paz predicada en la Biblia se refiere a evitar peleas de cada uno con su vecino, pero no a las peleas entre naciones vecinas como Francia y Alemania, por ejemplo, y de que -esto es más importante- el hecho de que un individuo ofrezca su espíritu a Dios y sus músculos a la Bandera no traerá, segura y biológicamente, ningún desequilibrio interior. Las gentes estadounidenses, simples, creyentes y ortodoxas quedarán convencidas, pero convendría saber qué opina del sentido de la película el Sr. Erich Maria Remarque, alemán, antinazi y

residente en los EE.UU. en el momento actual. En efecto, el Sr. Remarque -autor de *Sin novedad en el frente*, *De regreso* y otros libros antibélicos originados en 1914/18- negó consistencia a la renuncia del deber guerrero que Lew Ayres, basándose en esos libros, hiciera pocas semanas atrás, pues sostiene que la guerra mundial de hoy día tiene una misión, mientras que la anterior no la tenía. Convendría saber si la opinión del Sr. Remarque, a causa de que la película toma un ejemplo de aquella guerra sin misión para la propaganda de ésta que hoy soportamos Ud., el Sr. Remarque, el Sr. Ayres, los productores de la película, y el firmante.

Por otra parte, nótese que la falta de lógica y de criterio en la exposición de razones se hace más grave aún cuando se constata que Mr. York asesina alemanes en el frente de guerra con una cínica y criminal sangre fría, como si matara patos silvestres. Luego justifica acto de tal violencia diciendo que *"había visto asesinar a sus compañeros y eso no lo podía tolerar"*, pero nótese que con ese criterio se justificaría la guerra integral, hasta que no existiera un solo habitante en el mundo, pues cada uno iría a vengar a la muerte de un amigo, al tiempo que a provocar otra.

Sin embargo, la ausencia de validez que le encontramos a los argumentos pro belicismo de esta película, es precisamente otro fracaso de la teoría a las manos de la práctica, pues ocurre que los hombres prácticos, son más en número y en opinión, y que el mundo está lleno de Sargentos que asesinan sin tener buenas razones para ello. Ante este hecho consumado, hay que inclinarse y reconocer que la película se limita a recoger los hechos sin hacerles correcciones -aunque presumiblemente haya omisiones- y si ésta copia de la realidad no nos parece plausible, la culpa no es sólo de la copia sino también de la realidad. Lamentemos este hecho, y lamentemos también que lo real no sea casi nunca lo racional.

REALIZACIÓN. Este apego a la verdad de las cosas es la causa de que sea admirable como espectáculo artístico toda la primera parte del film, en la que se nos expone la vida de pendenciero que llevara Mr. York, su conversión religiosa, sus esfuerzos de trabajador y su lucha por adquirir un hogar, fragmento que termina con su llamado a filas. El director Howard Hawks consigue aquí pintar admirablemente el ambiente campesino, con esa casa de égloga y de poesía que tiene el campo cuando está dicho y sentido por un artista, pero de égloga en el buen sentido, es decir, sin olvidar que junto a la bondad, a la ingenuidad y a la vida simple de los campesinos, hay una ignorancia y una hostilidad cerril apenas atemperadas por la religión. La continuidad entre una y otra escena, esa sabia técnica del enlace, y sobre todo, ese poder de la artesanía -un ritmo para las secuencias fotográficas, un rumor musical de *fiddles* rascados y de aullidos de perros elevado en alguna escena por un verdadero valor de la música en sí- están catalogando la primera hora del espectáculo para su lista del "Debe Ver", debiéndose anotar que el todo culmina cuando en la conversión a Dios de Mr. York, los coros de la Iglesia alcanzan, cantando *Dénme la Vieja Religión*, una sin igual fuerza dramática.

Algún diablillo nos está hormigueando por dentro para que destaquemos al lector que no es seguramente una casualidad la presencia en el plantel de libretistas de ese talentoso llamado John Huston, a quien su obra **El halcón maltés** le está acreditando la responsabilidad completa de todo cuanto aparezca de notable en las películas en que él colabora. Por cierta intuición más o menos inexplicable, le estamos aplaudiendo a Mr. Huston, y casi solamente a él ese magnífico principio

de la película, mientras que también suponemos que él se encontraba muy lejos del estudio y del libreto cuando en la segunda parte, que relata las acciones bélicas y el acto heroico de Mr. York, la cámara, la música y el sonido no alcanzan a elevar el nivel de la realización sobre lo ya visto en 200 películas que hablaban de la Guerra Europea y de la lucha de trincheras. Mucho más lejos estaba aún, cuando convertido el protagonista en héroe, todo es un cuento de hadas como para Shirley Temple, con una casita en el campo, la felicidad sobre cada hoja de cada árbol, y el infantilismo imperando en un reino que la Cenicienta jamás alcanzó a soñar. La culpa de esto último la tiene el hecho de que los productores se vieron obligados a narrar sintética y objetivamente lo que ocurrió a Mr. York apenas fue héroe, y eso le quita a la película toda aquella naturalidad deliciosa del principio.

Como es precisamente en la primera parte donde se pintan las cosas tal como fueron, y donde los personajes están definidos con singular autenticidad, no ha de extrañar que el elenco interpretativo, mostrado allí totalmente, adquiera una exactitud de gesto y de movimiento como rara vez se ofrece a nuestro deleite. Gary Cooper rinde una de las mejores interpretaciones de su vida en el papel del protagonista -es difícil elogiar a quien ha estado siempre bien y siempre mejor, siempre dentro de su personaje, siempre magnífico- la actriz característica Margaret Wycherly hace una madre de cansancio de años en la voz, indomable en su energía serena, en su presencia de cuerpo entero, profunda en la fijeza de su mirada; Walter Brennan detalla con sus triquiñuelas de gran viejo del cine al personaje del sacerdote -¡y almacenero!- que convierte y ayuda a Mr. York; Dickie Moore pinta de un solo trazo una silenciosa y entera promesa de campesino hostil; Joan Leslie exhibe una simpatía fresca, verdadera y contagiosa; June Lockhart da con una triste sonrisa toda una definición de campesina joven, alegre y resignada a toda la tragedia que la circunda; y todos, todos en fin, colaboran con esa tan preciada apariencia de naturalidad que sólo los artistas consiguen en la ficción, para pintar esos valles de Tennessee de una sustancia humana y de un aliento dramático en que comienza su evolución este campesino simple que es Gary Cooper, el mismo Mr. Deeds de **El secreto de vivir** y el mismo Mr. Doe de **Y la cabalgata pasa** a quien el mundo y su creciente seriedad están azareando cada vez más a fondo.

Valga esa primera hora del espectáculo, y todo cuanto hay en ella de auténtico y moderno arte cinematográfico, para que confirmemos a El Sargento York, pese a lo endeble de sus convicciones belicistas, un puesto de honor en lo poco bueno exhibido en este desvalido trozo de 1942.

Cine Radio Actualidad, 1 de mayo 1942.

Títulos citados

Halcón maltés, **El** (*The Maltese Falcon*, EUA-1941) dir. John Huston; **Secreto de vivir**, **El** (*Mr. Deeds Goes to Town*, EUA-1936) dir. Frank Capra; **Y la cabalgata pasa** (*Meet John Doe*, EUA-1940) dir. Frank Capra.



ESTÁ BIEN RELATADA

Una mujer notoria

(*Girl in the News*, Gran Bretaña-1940) dir. Carol Reed.

A VECES SE DA el caso de que un argumento de una insulsez elevado al cubo, y vulgar por sus seis costados de paralelepípedo, sea tomado con calma y dicho con alguna sabiduría. Éstos casos se dan ya bastante a menudo dentro del poco cine inglés que vemos por estas playas, y de ellas constituye una demostración esa **Mujer Notoria**. Se trata de una señora perfectamente normal que por algún acaso de su destino se cae dentro de un pozo de casualidades, siendo sometida a las disposiciones del Derecho Penal, tan sólo por su mala suerte. Esta cuestión de las casualidades en las que se remoja la chica -es una enfermera que ve morir por dos veces a sus pacientes, siendo acusada en ambos casos de asesinato- tiene un claro origen de película hollywoodense, máxime teniendo en cuenta que incluso se casa con su abogado después de que éste logró la absolución y la felicidad general. En cambio, es muy satisfactorio que para contar esta tontería, el director -¿o la directora?- Carol Reed¹⁴ haya usado sus mejores poderes de síntesis, logrando decir lo que generalmente es un proceso de hechos largamente contado, con cuatro palabras y cuatro buenas fotos. Esta circunstancia, muy a tono con el inglés sintético y justo que hablan los intérpretes, salva a la película de lo que parecía ser su irremediable vicio de argumento, suceso con escasos precedentes que hacemos constar.

Cine Radio Actualidad, 1 de mayo 1942

CINE DEL MEJOR

Canto a la vida

(*Blues in the Night*, EUA-1941) dir. Anatole Litvak.

EL CINE LE DEBÍA aún al jazz el relato y la descripción de esa aventura magnífica que es la de los músicos puestos a decir en su lenguaje espontáneo y sincero cuánto hay en ellos de sacrificio, de dolor, de alegría y de esperanza, acorde múltiple de la expresión artística que, en aquellos conjuntos unidos por una fe y una plena confianza comunes, adquiere validez de un solo y magistral acorde. El cine debía pagar esa deuda que los conjuntos jazzísticos de la llamada Edad de Oro del jazz -1925 a 1932- se vieron una y otra vez dejados de lado por un cine musical absorto en tomar al jazz como simple elemento decorativo de sus revistas a todo lujo. Hay algo de verdad y de belleza en el modo en que **Canto**

¹⁴ N. del E.: Carol Reed era un señor, pero eso se supo con certeza después, cuando hizo films más celebrados (**Larga es la noche**, **El ídolo caído**, **El tercer hombre**, etc.)

a la vida nos propone ese relato y esa descripción: algo del más puro arte, en suma, pues sintetiza con un exacto criterio lo que es la vida de esos músicos, quijotes que vagan por los caminos diciéndonos ese su dolor, esa su alegría, esa su esperanza, con un impulso de confraternidad generosa para ellos mismos y para quienes les rodea. La tónica de los **blues** -doce lentos compases de sustancia humana- adquiere así, al sernos regalada por ellos, un enraizamiento entre una música y un intérprete, unión perenne de cada minuto que sólo el jazz, que es improvisación continua y sincera, puede lograr. De cómo esa emoción y esa verdad ganan a un espectador y le hacen confraternizar con quienes la producen desde una pantalla, ilustra **Canto a la vida**, a través de los seis personajes que, unidos por una auténtica amistad, nos dicen su emoción y su particular vida en un lenguaje que es de cada uno de ellos al mismo tiempo que de todos.

Para darnos esa verdad y esa belleza, para cumplir -no por compromiso, sino por un deber moral hacia el propio sentimiento- con la vieja deuda que el cine mantenía con el jazz, juntó Warner Brothers en sus estudios, a uno de los planteles de producción más importantes y significativos que la empresa haya podido unir en mucho tiempo: a Hal B. Wallis y Henry Blanke (productores de las mejores películas de Warner), a Anatole Litvak (director a quien fuera de toda otra merecida fama **Ciudad de conquista** le había otorgado sus laureles del gran realizador del arte moderno) y a Robert Rossen (uno de los libretistas que las gentes no conocen pero que en **El lobo del mar** se había demostrado un literato de enjundia; con profundidad de concepto y con sabiduría de expresión). No son títulos por cierto los que este plantel trae a nuestros ojos, no son valores a recordar, que nuestra memoria ensalce y adjetive. Son méritos directos, son una demostración de lo que debe ser el cine actual; una sabia aleación del sentido de la composición artística -tres brochazos maestros- y el uso de la técnica efectiva, con la intervención ineludible de la literatura, el teatro, la música y la fotografía a través de un montaje que es cine puro. En ese sentido, bien puede decirse que el film es toda una formulación de principios por parte de la empresa, todo un ejemplo de cómo debe ser el cine. Se unen en **Canto a la vida** esos elementos con tal sabio equilibrio recíproco, que es nuestra tentación más fuerte que todas las contenciones, y debemos decir, con entusiasmo pero también con un mesurado aprecio, que esta es una obra maestra de la expresión cinematográfica, es decir una síntesis de “cómo hacer un film”, en que no falta, sino que por el contrario descuella un magnífico reparto que tiene a Betty Field, a Elia Kazan y a la revelación que es el joven actor Richard Whorf como puntales de quienes será preciso ampliar en próxima nota nuestro caudal de adjetivos.

Tales relevantes méritos de forma, y tal admirable contenido como lo hay en esta narración de las aventuras de cinco **jazzmen** auténticos, sólo podían estar en un ideal equilibrio, si se controlaran con precisión de verdad, y con un solo acorde de unidad. En este sentido, es necesario decir que la continuidad maravillosa del film -no hay un momento de respiro, pues toda la película es un solo y enterizo golpe de voz- da a éste una unidad de concepto y una unidad de emoción que contagia generosamente al espectador. Podrá éste, si no llega a esa emoción, reprochar al film que su argumento abunde en complicaciones sobre mujeres fatales y sobre villanos perversos, podrá tomar como barato recurso novelesco la muerte final de las cuatro personas que molestaban a nuestro conjunto de héroes, podrá incluso

decir que no es del todo jazz, y sí es mucho *swing* el repertorio musical cuando llega a los sobreagudos de trompeta en que insiste Jack Carson.

Pero no podrá desconocer jamás la potencialidad de obra destinada a más grandes y mejores públicos -no era este film para primera sección montevideana- que alienta en este admirable Canto a la vida.

Cine Radio Actualidad, 22 de mayo 1942.

Títulos citados

Ciudad de conquista (*City for Conquest*, EUA-1940) dir. A. Litvak; **Lobo del mar, El** (*The Sea Wolf*, EUA-1941) dir. Michael Curtiz.



UNA COMEDIA AL USO

Dos enamorados

(*Appointment for Love*, EUA-1941) dir. William Seiter.



NO ERAN CIERTAMENTE Charles Boyer y Margaret Sullavan los intérpretes más indicados para este pequeño pretexto de comedia con que la empresa Universal les está haciendo cumplir sus contratos. Ninguno de ambos estuvo totalmente a tono con sus personajes en **La usurpadora** (segunda y lacrimosa versión de **Back Street**) pero de seguro que ello no significa que el ponerlos en tren de broma para animar **Dos enamorados** los coloque en su sitio. Si ello no ocurre, es porque los tales enamorados no poseen esa cosa humana, intensa o llena, que los críticos le están pidiendo al cine desde hace 20 años. Porque esta historia es la historia de como una doctora -mujer ligeramente monstruosa, que ama la biología y define a los celos como la resultante de que “la suprarrenal derrame adrenalina en la sangre”- se ve perseguida por un tenorio autor teatral -hombre ligeramente monstruoso que desconoce totalmente la biología y se muestra estúpidamente satisfecho de ello, pretendiendo que nada tiene causa y todo ocurre de por sí-, unión de dos enamorados que uno de los responsables del film, Bruce Manning -individuo totalmente monstruoso que jamás ha visto cómo son dos enamorados- convierte en reguero de casualidades, y de episodios totalmente distintos, e ineficazmente enlazados. Para esta comedia al uso, urdida con recursos de oficio, se dispuso sin embargo de esas cositas del pequeño ingenio, que, espolvoreadas con algún cuidado pero poco disimulo en los últimos 10 minutos del film, consiguen del espectador medio su sonrisa de acatamiento y su frase sobre “la comedia amable y entretenida”, género éste que no cuenta con nuestras simpatías, por lo menos en sus más típicos ejemplares.

De resultas de ello, Charles Boyer vaga por los muy lujosos escenarios del film con sonrisa de estar de vuelta del asunto y no meterse siquiera a interpretarlo,

cosa que consigue. En cambio, todavía le debemos a Margaret Sullavan la escrita expresión de nuestro devoto regocijo ante ella y ante esa su voz de angustia y de temblorosa ternura, porque aunque no sea ésta la mejor ocasión de hablar de una actriz dramática si ella está por completo entregada a tan endeble comedia, es empero aquí donde, en una breve escena en que manifiesta su satisfacción de médico que cumple con su deber humanitario, adquiere su voz esas tonalidades grises y profundas que la hacen admirable.

Al renglón interpretativo, es necesario agregar cinco minutos que registran la mejor actuación cinematográfica en la carrera de Reginald Denny, puesto aquí en charlatán que se pregunta y contesta, a velocidad sin igual, acerca de cómo le ha ido a él y al mundo últimamente, escena de trabalenguas ésta, en la que sus codos quedaron agotados y mal parados.

Cine Radio Actualidad, 15 de mayo 1942.



UN DIVERTIDO MANUAL DE IMPERTINENCIA

El hombre que vino a cenar

(*The Man Who Came to Dinner*, EUA-1942) dir. William Keighley.



ALGUNAS ESPECIALES malas lenguas que pululan por el mundo dicen que la inspiración directa de los autores Moss Hart y George S. Kaufman (los mismos de **Vive como quieras**), en esta historia que es la del hombre que vino a cenar -y se quedó un mes en calidad de dueño de casa, contra la voluntad de los legales propietarios- puede encontrarse en una de las personalidades americanas de mayor figuración en el mundo de las letras y del teatro, Mr. Alexander Woollcott, especie de George Bernard Shaw, autor, crítico, sabio en su elemento pero divertidísimo para lo exterior, por la muy higiénica razón de que no tiene pelos en la lengua, y habla mal de todo el mundo delante de todo el mundo, sin temor a las consecuencias, puesto que sus víctimas siempre serán inferiores a él. Parece ser que Mr. Woollcott es justamente considerado un hombre imprescindible en toda tertulia literaria y en todo “week-end” de gente eminente y públicamente culta; y parece ser, asimismo, que siempre sobrepasa el período de su hospedaje, no tan sólo por su propia comodidad de huésped, sino también porque sus anfitriones, deleitados con él y con su charla, se lo exigen de viva fuerza. Moss Hart y George S. Kaufman decidieron satirizar en teatro a tan notable figura, relatando la historia de un celeberrimo charlista, Mr. Sheridan Whiteside, que se aposenta en casa ajena, adopta todas las normas de la mala educación, y arregla sus asuntos personales en medio de la más barata y furiosa ola de publicidad que se haya hecho alguna vez a un domicilio privado. La obra resultante, constituyó desde el primer día un éxito seguro en las carteleras de Broadway, no tan sólo por la entidad de sus autores, el humo-

rismo imperante, y la sátira o tomadura de pelo a un mínimo de 34 otras personalidades americanas, sino también porque... porque Mr. Woollcott subió a escena y se interpretó a sí mismo. Poco después lo sustituyó el actor Monty Woolley, y esta versión es la que vemos hoy en la pantalla, dicha con la misma sangrienta intención original, cáustica en todas y cada una de sus frases, jocunda e imponente de vis cómica.

Si Mr. Woollcott no existiera, habría que inventarlo, porque en todo ambiente de la farsa se hace necesario un individuo con tan buenos jugos de inteligencia, grave y sereno de opinión dramática, pero irrespetuoso de comportamiento vital, con una frase venenosa para cada uno, con un insulto lapidario -y divertido, damos fe- a todo aquel que tenga la osadía de molestarlo, y lleno de un humor agrio con la ayuda del cual cumple ceremoniosamente las reglas de la mala educación. La manera en que habla mal de todo el mundo es propia de un diablo velocísimo y feroz, y la manera en que le dice a Bette Davis “*vieja solterona*” y “*no te hagas la Sarah Bernhardt*” es demasiado fuerte y alusiva para la personalidad de la estrella, como para que esta no se haya declarado en huelga inmediatamente. Pero no, es que en América hay gente así, y el jefe de un hogar no se animará a echar de su casa a un intruso tan sólo porque éste le trate de delincuente, viva a sus expensas, señale malos derroteros a sus hijos, y efectúe un conato de invasión poniendo entre la sala y el comedor un árbol de Navidad pintorescamente adornado, cuatro pingüinos, un pulpo, una momia egipcia, cuatro presidiarios, 10 estudiantes chinos y un cúmulo de visitantes diversos. El jefe de ese hogar deja pasar muchas cosas antes de tomar esa decisión, y es por ese motivo de su timidez que nuestros públicos hogareños se solidarizan en cierto modo con él y le aconsejan desde la platea que deje de aguantar a tan desagradable maleducado. Entre esa razón y la otra muy verdadera de que muchos chistes son atingentes tan sólo a un sector muy reducido del hemisferio norte, se explica satisfactoriamente que no hayan sido las carcajadas de las salas de estreno tan abundantes como la calidad del film obliga. Pero aún así, la imitación de un conde tarado que hace Reginald Gardiner, la intervención de Jimmy Durante -que dice sus frases y canta su *Es difícil querer irse y tener el deseo de quedarse* con un jocundo acento de locura que reduce a los tres hermanos Marx -y las ideas de los argumentistas, que solucionan su trama con la intervención de un personaje que hace 25 años mató a sus padres a hachazos -riámonos a toda potencia del convencionalismo de tanta tragedia- son motivos suficientes para que **El hombre que vino a cenar**, con todas sus cualidades puramente teatrales, sea un espectáculo inteligente, impertinente y divertido.

Nosotros ya lo vimos dos veces y pronosticamos que una tercera oportunidad todavía nos podrá provocar esa risa franca que tanto hemos siempre escatimado. Haga Ud. su primera prueba.

Cine Radio Actualidad, 12 de junio 1942.



SOBERBIA PINTURA DEL HECHO DRAMÁTICO

La loba

(*The Little Foxes*, EUA-1941) dir. William Wyler.



QUIENES DE UNA U OTRA manera, han debido alguna vez ocuparse del arte realista -en el más legítimo sentido de la expresión- le han formulado su mejor reparo, no a propósito, como creen los timoratos, de que las cosas feas pueden existir pero no deben ser mostradas, sino al respecto de que resulta dudoso que un algo, por el solo hecho de ser, tenga validez artística y razón de trasplante a los cauces de lo dramático, ya que si lo que se quiere de una galería de personajes es el minucioso retrato de sus degeneraciones, sin ulterior finalidad de mejoramiento, acabará por resultar contradictorio que se quiera obtener de ello un espectáculo de otro orden que el médico, cuando lo que se busca en ellos no es su dimensión humana -dimensión de arte, en suma- si no su anormalidad psíquica y su pérdida de un integral don de gentes. En ese sentido, vamos a reprocharle a Lillian Hellman que sus “*Little Foxes*”, su colección de ambiciosos y cínicos, tarados sin conciencia de tales, sean un débil pretexto como material artístico, no solamente porque no responden ni son resultancia de una época, un ambiente o un motivo común determinado -son anormales de por sí, y han exaltado el dinero con la misma fiebre calenturienta y exteriormente cínica con que otros exaltan la lujuria- sino porque no se pretende con su descripción llevar a la vista a más elevadas miras, dejándose al final todo como en un principio. Y si los preceptos generales del hecho dramático le están formulando a **La loba** este reparo sutil sobre la finalidad, no olvidemos tampoco ese otro reparo que es el de juntar casualidades y coincidencias para que la autora comience y termine su historia en un lapso no mayor de una semana de acción, cuando los personajes que maneja, por el solo hecho de nadar en la obra en su propio elemento, tienen una permanencia y una estabilidad de anomalía psíquica que les hace protagonistas eternos de su eterno problema, hasta que la muerte les llegue, y no protagonistas de un suceso dramático completo en su ciclo.

No es pues **La loba** la historia de una familia de ambiciosos, sino una instantánea rápida y detallista hasta el extremo, que no suena redonda y cabal en lo artístico, pero que es, en cuanto estudio y descripción, un prodigio de la observación y del matiz. Porque si hay reparos generales ¡qué espectáculo sin reparos de espectáculo, el que en cambio se nos brinda! En Miss Hellman coinciden de una manera espectacular esos dones de autor que no siempre se encuentran juntos, para mal del teatro: el calado profundo de lo psicológico, y la artesanía y habilidad de la pluma para transportar los hechos al diálogo con todas sus sustancias y su auténtica naturalidad. Todos los personajes de **La loba** ostentan un meticuloso estudio de las más pequeñas de sus reacciones, y al mismo tiempo una poco frecuente consecuencia para consigo mismos, pero si no estuvieran mutuamente jugados y contrapuestos con esa visión del dramaturgo (tan rara en una mujer) que posee Lillian Hellman, haciéndoles decir sus diálogos con un alarde de virtuosismo en que la poesía, la ingenuidad, la codicia, el cinismo, la honestidad y la torpeza se mezclan en sus exactas proporciones, no hubiera habido para esta galería de anormales

la teatral razón de ser que los justifica, los relaciona con la dimensión del arte, y les da valimiento de símbolos. En este aspecto, la obra pertenece al mejor teatro moderno, superando su escasa y pobre sustancia episódica con una armazón de obra concebida y perdurable, con una pintura de ambiente y un clímax dramático que sacude como una cachetada, y que es por cierto algo más que el puro truco teatral del fin de acto.

Al llevar *The Little Foxes* al cine, el productor Samuel Goldwyn quiso que se respetara su estructura y hasta su diálogo, reduciendo pues al director William Wyler a la posición de simple director orquestal, encargado de marcar los “crescendos” y de cuidar la secuencia, incapacitándolo para la labor creadora a que Wyler es tan afecto, cuando tiene más **acción** que manejar (véase el ejemplo de **La carta**). A su lado, el fotógrafo Gregg Toland busca y consigue los mejores ángulos para ofrecer en teoría cinematográfica tres actos de teatro jugados sobre un mismo escenario, mereciendo destacarse de su labor los primeros planos que consigue de una torneada escalera. Pese a lo limitados que se vieron en sus trabajos, entre uno y otro consiguen algunas escenas de un efecto directo e incuestionable: una es un monólogo maravilloso que realiza Birdie, la aristócrata en decadencia consciente, impulsada por los vapores del alcohol; y otra es la muerte de Herbert Marshall, ante la vista asesina y fugitiva Bette Davis, que resulta, por su fuerza dramática, uno de los mejores momentos del año cinematográfico.

Trabajando sobre personajes delineados hasta sus menores detalles, es de comprender que no puedan ofrecer los intérpretes otro esfuerzo de sí, que el de amoldarse concienzudamente a ellos, vigilando con el esmero y el pulimento diarios que la rutina del teatro suele dar, a los más ínfimos gestos y tonos de voz. Por eso, el elenco, casi idéntico al que exhibieran los teatros de Broadway día tras día la obra de Miss Hellman, exhibe una compenetración con sus personajes que en nada nos puede extrañar, pero exhibe también una espontaneidad y un “estar haciendo” que el cine no podía suponer, pues se hace difícil trasplantar íntegramente una rutina cuando se ha destruido absolutamente el horario y el ambiente en que ella se hacía. Teresa Wright (Zany) y Patricia Collinge (Birdie) son los mejores ejemplos de esta sorpresa, agregándoseles Dan Duryea con un estudio completo de todas las inflexiones vocales a que le obliga su papel como pueden hacerlo sólo quienes unen su voluntad de actor a su talento de tal. Por la recíproca, y mientras Herbert Marshall nos demuestra que su cansada figura era la del hombre para el puesto, Bette Davis, que es el 80 por ciento de la atracción comercial de la película, se ve impedida de crear y debe tan sólo limitarse a su indiscutible juego de gran actriz, salvando con su gran oficio el papel que Tallulah Bankhead animara en teatro.

Cine Radio Actualidad, 10 de Julio 1942.

Film citado

La carta (*The Letter*, EUA-1940) dir. W. Wyler.



PRIMERA SECCIÓN

La zarpa del gato montés

(*Meet the Wildcat*, EUA-1940) dir. Arthur Lubin.



CON ESTE TÍTULO como para episodios de Tarzán, se pusieron a bobear Ralph Bellamy y Margaret Lindsay, perdiendo el tiempo en una forma desastrosa. Seguimos creyendo en la pasta de actor del primero, y nos alegramos mucho de ver a Margaret Lindsay como una apetitosa buena actriz (!) desde hace ocho años a esta parte. Y por ese nuestro grande cariño, nos parece triste destino el que tienen ambos de buscar a un ladrón de cuadros mientras se enredan en las más torcidas complicaciones.

Presentamos nuestras quejas.

Cine Radio Actualidad, 10 de julio 1942.



MERENGUE

Siempre en mi corazón

(*Always in My Heart*, EUA-1942) dir. Jo Graham.



ESTA PELÍCULA ES muy empalagosa, y no podemos recomendar su digestión a los espectadores inteligentes. Fíjense Uds. en que en ella un preso indultado va a buscar a sus hijos, les procura goce y bienestar, se casa con su señora (de la que se había divorciado) y compone canciones románticas para su hija, que se llama Gloria Warren y cuya principal actividad es hacer gorgoritos según estilo Deanna Durbin. No contento con eso, salva a ambos hijos de un naufragio, e interviene en una inverosímil transmisión radial en la que Borrah Minevitch, sus armónicas y miss Warren hacen lo que quieren con una Rapsodia de Liszt. Para decorar tanto dulce, se acaramelaron nada menos que Walter Huston y Kay Francis, que ya no están para estos confites, y se buscaron todos los ingredientes argumentales perfectamente sentimentales y mentirosos que gustan a todas las niñas púberes del mundo, miss Warren inclusive.

El resultado empalaga, señores. Preferimos más vitaminas y menos postres.

Cine Radio Actualidad, 17 de julio 1942.



GRAMÁTICA

Música y juventud*(Babes on Broadway, EUA-1941)* dir. Busby Berkeley.

EL “TROPO” O FIGURA LITERARIA consiste en el juego por el que se denomina a las ideas, sentimientos, y deseos por medio de semejanzas reales o arbitrarias, usadas convencionalmente e interpretadas por el lector u oyente. A los efectos de su correcto estudio y adecuado uso, debemos distinguir tres casos de tropos: la metáfora, la sinécdoque y la metonimia. Consiste la metáfora en una relación de semejanza entre lo dicho y lo significado: “así, por ejemplo sabemos que la juventud es la edad de la belleza, de la gracia, de la alegría y de las risueñas esperanzas” (Gámez Marín y Musso, tercera edición, segunda parte, pág. 336), y podemos, por tanto definir simbólicamente uno de los elementos que obran a nuestra consideración. La sinécdoque puede consistir en designar la parte por el todo, como por ejemplo “música” por “toda la música”, cuando literalmente sólo significa “esta música”. La metonimia usa el efecto en lugar de la causa, o de ésta en lugar de aquélla, y así, al decírsenos “es plausible Música y Juventud”, sólo se nos dice que es plausible la película así denominada, pero se nos da a entender que es plausible toda la música y toda la juventud, de las cuales la película es sólo una resonancia, un efecto, un derivado o un hijo natural (todos los hijos son naturales).

La figura literaria o “tropo” configura el más usado de los ingredientes de la retórica, dialéctica o habilidad estilística, a los efectos de convencernos de algo no con lo que se nos dice sino con la forma en que se nos dice, y así, es un instrumento o arma de los periodistas falsos y de los productores interesados (caso clarísimo de pleonismo o repetición: todo productor es interesado); el primero de estos ejemplos (el de los periodistas) evidentemente no interesa, y el segundo tiende a demostrar que la Metro Goldwyn Mayer se mantiene, entre otras fuentes, con esta de las películas musicales. Ahora bien, la habilidad estilística presupone no tan sólo un don nato de hacer fluir los conceptos (propios o ajenos) en determinado ritmo, determinada dirección, y determinado objetivo, sino también el poseer el conocimiento de una técnica dada, conocimiento al que se llega por medio del aprendizaje, el estudio y la práctica. El director Busby Berkeley tiene ese conocimiento, los estudios Metro le proporcionan gran experiencia de la práctica conseguida a través de **Hijos de la farándula** y **Armonías de juventud** como últimos ejemplos; el don nato está en Mickey Rooney y Judy Garland, que nacieron cantando, bailando actuando y comprendiéndose (y siempre bien en todo, además).

No puede extrañar por tanto que **Música y Juventud** tenga todo lo que acostumbra pedir a una película musical, consistente en calidad y variedad de números, unos a propósito de cualquier cancioncilla recordada junto a un piano, y otros creados a viva fuerza, dada la proximidad y vivencia de un escenario. Cerca de una docena de cosas diferentes y abundantes posee el film, todas jóvenes (incluso la imitación de los viejos; Carmen Miranda, Fay Templeton, Sarah Bernhardt y otros), todas musicales (en la bien entendida sinécdoque de que

llamamos genéricamente música a los tonadas que dirigiera Georgie Stoll), y, además, todas briosas (2), jugosas (3), refrescantes (4), entusiasmantes (5), apreciadísimas (6), y agradabilísimas (7 sílabas). Las preposiciones, conjunciones y nervios con que la práctica de los estudios las une y las convierte en un todo orgánico, consiste, naturalmente, en un argumento convencional sobre dos muchachos en busca de fama que se quieren y se pelean, se reconcilian, y se pelean, y hasta se reconcilian, y se pelean otra vez, sucesos éstos que no nos extrañan, por cuanto suele ocurrir así en todas las películas musicales y porque el suceso pasional de entre bastidores ha sido, es y será siempre sumamente complejo y eminentemente insignificante; pero no nos fijemos mucho en el vicio hereditario de estos nexos y alegrémonos un cambio de que sean escuetos, sintéticos, y aproximadamente adecuados. Podríamos reprocharle en cambio a la práctica de los estudios Metro que, al dar todos los tonos para todos los públicos, se haya jugado la parte por el todo, al jugarse la parte de la emoción en ese “broadcasting” en que los niños ingleses hablan a sus mamás a través del Atlántico; pero si le reprochamos eso, y si además le reprochamos la dedicatoria a un simbólico “Tommy Atkins” a quien animan a derrotar a un simbólico “Fritz” gritándole “cheeri-o” y “carry on” (belicismo infantil o sea guerra dentro de 25 años), cometemos el pecado de ignorar que los públicos pagan por enterarse de que ellos (los públicos) poseen conciencia democrática y de que Hollywood gusta entrenarlos tanto como gusta cobrar. Al no reprochárselo, y no ignorar por tanto ese hecho (tan cierto como la falsedad de todo *grand finale*, incluso el del film) quedamos en redondear el concepto, al decir que la película posee una entereza, una armonía y un “*élan* vital” -galicismo forzado- que desde luego no tenía **Armonías de Juventud** y al manifestar gramaticalmente que **Música y Juventud** es uno de esos casos en que la pura dialéctica, retórica o uso exclusivo del tropo, o figura literaria, lleva por dentro una verdad y una sinceridad de contenido. No es ese contenido grande ni heroico, ni histórico; es claro, liso y aprehensible, y consiste en una glorificación de la juventud, aunque, desde luego, de esa juventud fácil, sin grandes riesgos, afortunada e inverosímil que viven Mickey Rooney y Judy Garland y Virginia Weidler y Ray McDonald y otras personas que son también admirables por similares conceptos.

Tal contenido está dicho por la erudición y la habilidad estilística de esta clase de films con un sentido de la concordancia que debe primar en toda frase conceptual, y nos congratulamos de que tal exacto conocimiento de la gramática, puede equilibrar en tal perfecta forma la necesidad comercial del film con el conjunto de elementos constitutivos que a ese fin edifican.

Cine Radio Actualidad, 24 de julio 1942.

Títulos citados (ambos dirigidos por Busby Berkeley).

Armonías de juventud (*Strike Up the Band*, EUA-1940); **Hijos de la farándula** (*Babes in Arms*, EUA-1939).



PARAMPAMPÁN

Piratas del Caribe

(*Reap the Wild Wind*, EUA-1942) dir. Cecil B. DeMille.



ESTA ES LA OBRA MAGNA con que la empresa Paramount festeja sus 30 años de vida -es la más antigua de sus colegas- y con que el celeberrimo director Cecil B. DeMille se obsequia a sí mismo en ocasión de su onomástico profesional. 30 años de oficio son muchos años, y lo aprendido y lo hecho en ellos debe contarse como un hecho consumado de valor permanente, tal como si ya estuviera en la historia y fuera una época a recordar. Tal torta de cumpleaños cumple con todos los requisitos que la empresa, el director y la época juzgan imprescindibles, y por eso ésta es una película de acción, situada en una época pretérita y atravesada por un presunto ideal humano -la libertad de los mares- que fuera descubierto hace poco. Mr. DeMille realiza por tanto el corolario de toda su obra, y pone en **Piratas del Caribe** tal cantidad de “toques” que éste llega a ser el mejor ejemplo de lo que está en sus manos hacer. Es por eso que la película abusa de la grandiosidad: con seis estrellas (la propaganda menciona doce, pero de ellas la mitad jamás ha tenido un papel protagonista a su cargo), con uno, dos, cinco, diez o setenta millones en el presupuesto -lo mismo da-, con el Technicolor de Miss Natalie Kalmus, con las playas, las piscinas, los sets y los técnicos a su entera disposición, Mr. DeMille nos cuenta su consabido hecho heroico, abundante en peleas, naufragios, catástrofes de varias índoles -omitíó inexplicablemente los incendios y los terremotos- complicados sucesos argumentales y además (cosa imprescindible) una cuidada reconstrucción de época.

Pero el corolario que Mr. DeMille da a su obra en los últimos 30 años es, ¡ay!, apenas el corolario de su obra en los últimos 30 años, es decir, apenas una narración grandilocuente de hechos sin importancia preocupada siempre más por la extensión que por la profundidad, abundante en todo menos en concepto y en emoción. Éste es el último acto -momentáneamente- de una ópera larga y declamatoria en que quedan incluidos **El signo de la cruz, Las cruzadas, El llanero, El bucanero, Unión Pacífico, Los siete jinetes de la victoria** y otros que ahora se nos escapan; es la más furiosa y colorida consagración del hecho financiero en el cine, es la más pretenciosa de grandeza que haya hecho jamás el director. Porque sucede que Mr. DeMille no es un director de cine -probablemente no coincida con nosotros en esto- en ese sentido del “séptimo arte” que tan afecto les resulta a todos los propagandistas cinematográficos del mundo; y no lo es por la muy sencilla razón de que está especialmente capacitado para dirigir a todos los personajes sanguíneos pero no a los nerviosos, ni a los flemáticos, ni a los linfáticos, pequeña circunstancia que le hace dedicar todas sus obras a los músculos de las gentes y no a las gentes en sí. Sus películas resultan exactas y perfectas para decir con brío y con alguna violenta contracción de buen humor, todo lo que sea movimiento, lucha, o sola la existencia de las masas. Pero una película requiere más que eso, sustancia dramática, concepto, finalidad, emoción, necesita del famoso y zarandeado “calor humano”, y es en ello que Mr. DeMille no emboca, habiendo largamente intentado sustituir con prodigalidad de temas la falta de méritos in-

trínsecos. Ningún argumento de sus películas nos ha conmovido en cuanto sólo era material para historieta episódica de suplemento ilustrado; ninguno de ellos tenía la suficiente originalidad o elocuencia como para apartarse de aquellos viejos moldes del villano y la muchacha y en este sentido **Piratas del Caribe** corre en evidente desventaja frente a lo que se ha dado en llamar su similar y que es **Lo que el viento se llevó** (confesemos aquí que la historia de Scarlett O'Hara siempre nos pareció inventada para Cecil B. DeMille). La más profunda emoción que el director de Paramount nos ha causado en su vida y en nuestra vida, ha consistido sencillamente en temor, y la ocasión en que más ha conmovido a sus espectadores de todo el mundo ha sido seguramente ésta de la lucha entre un pulpo y dos buzos -un pulpo de una goma maravillosa, casi viviente- que constituye la escena de fondo del film (sin metáfora). Pero el resto del argumento es perfectamente vacío y singularmente largo, abusa de todo lo fácil y previsible y hasta cae en ese recurso final de matar a tres personas en tres minutos para solucionar los problemas de una vez, sin contar con que la psicología de los personajes es desordenada e ilógica y sin contar con que está muy amañado eso de situar a castas Susanas junto a muy rudos hombres de mar.

Que el conjunto constituya un espectáculo visual, y un excitante para los espectadores sanguíneos, nadie lo pone en duda; que al 80% del público esto le ha de gustar furiosamente por la habilidad del colorido y del derroche de acción, será suceso extremadamente lógico, pero que tal demostración de grandilocuencia tenga algo que ver con los ideales del séptimo arte, es afirmación hartó discutible.

El arte es otra cosa.

Cine Radio Actualidad, 24 de julio 1942.

Títulos citados (todos dirigidos por Cecil B. DeMille).

Bucanero, El (*The Buccaneer*, EUA-1938); **Cruzadas, Las** (*The Crusades*, EUA-1935); **Llanero, El** (*The Plainsman*, EUA-1936); **Siete jinetes de la victoria, Los** (*Northwest Mounted Police*, EUA-1940); **Signo de la cruz, El** (*The Sign of the Cross*, EUA-1932); **Unión Pacífico** (*Union Pacific*, EUA-1939).



LOCURA

Reloj sin manos

(*No Hands on the Clock*, EUA-1941) dir. Frank McDonald.



EL EXPEDIENTE 3802 de la casa de salud decía así: “**Geoffrey Homes, americano, se ignora la edad. Se trata de un individuo que sufre manías literarias como resultado de una intoxicación de novelas policiacas. Fue recluido en ocasión de la película Reloj sin Manos, en la que el título y el argumento resultan inexplicables. Al parecer, este último es un agitado cocktail en que se mez-**

clan todos los delirios de persecuciones que hayan sufrido alguna vez los personajes de este tipo de novelas, sucediendo que entre un rapto, unas cartas, un casamiento secreto, varios crímenes y varias corridas por todos los ángulos, no se ha llegado a comprender absolutamente nada de lo que su autor Mr. Homes, quiso con ello decir. Al parecer el director Frank McDonald tampoco lo comprendió. Fue con este motivo que se aisló a Mr. Homes, privado de todo contacto externo con su máquina de escribir y con toda clase de papel".

Investigó tales elocuentes informes.

H.A.T.

Cine Radio Actualidad, 24 de julio 1942.



ES IDIOTA

Orquídea de Brooklyn

(*Brooklyn Orchid*, EUA-1942) dir. Kurt Neumann.

Libreto cinematográfico: (¿a qué se refiere?) Earle Snell y Clarence Marks.



TODO DEPENDE DE CÓMO Ud. vaya al cine. Si Ud. va porque practica la vulgaridad de reírse un rato no importándole en absoluto —entiéndase bien: en absoluto- la calidad de la película, Ud. se va reír un rato con esta pavada construida por el productor Hal Roach en 50 minutos. Pero si Ud. además de pretender reírse, tiene la inicua pretensión de que la película posea una unidad y un sentido, Ud. va a utilizar sus mejores insultos, y va a tratar de decirle a Hal Roach que los actores William Bendix y Joe Sawyer difícilmente podrán sustituir a Laurel y Hardy, que los líos conyugales de que se forma el argumento son perfectamente vulgares y asainetados, que el rubio cuerpo de Marjorie Woodsworth no es atractivo suficiente para una película y que la tal película termina de repente sin razón alguna. Justamente en el instante en que todos creíamos que iba a venir lo mejor.

Ante tan absurda clase de películas, los cronistas cinematográficos debían renunciar al comentario. Esto no es cine y no pertenece a la especialidad de nuestro servidor,

H.A.T.

ARGUMENTO. Dos hombres salvan a una muchacha de la muerte y deben soportarla a su lado en adelante. La dificultad que sufre el argumentista es ocultar esta situación a la esposa y novia de ellos, y la dificultad del público estriba en soportarla 50 minutos.

Cine Radio Actualidad, 7 de agosto 1942.



Orson Welles reportea a Orson Welles

Y lo hace bastante bien

EL GRAN HOMBRE VOTA. No, no, simplemente voto a las once mil vírgenes. Parece mentira pero es verdad. Todo es verdad. En todos lados los periodistas son perfectamente rutinarios. Vienen a mí, me dicen que **El ciudadano** es una gran película, y que yo soy un gran hombre, y que me van a hacer unas preguntas. Y me hacen las preguntas y publican en todos los diarios el mismo reportaje con escasas variaciones: esos reportajes de preguntas y respuestas en que una cosa nada tiene que ver con la anterior, ni entronca con la siguiente. Lo bueno está en que ellos mismos están entusiasmados con **El ciudadano**, pero no demuestran poseer ni media pestaña de originalidad periodística.

¿Quieren un reportaje? Pues bien, no hagan las preguntas consabidas, ni se despidan "*esperando que mi próxima película sea tan buena como la anterior*". Ya hablaremos de esa próxima película. Por el momento anotemos que me voy a hacer yo mismo un reportaje, ya que nadie sabe hacerlo. Es decir, nadie no. Están estos muchachos de *Cine Radio Actualidad*, que eran distintos a los otros¹⁵.

CINE RADIO ACTUALIDAD. Estos muchachos de *Cine Radio* tuvieron una magnífica charla conmigo. Por lo menos, hay entre ellos quien sabe inglés y quien comprendió a fondo **El ciudadano**. La crónica que le hicieron era original y era magnífica. Además, la declararon mejor película de 1941. Yo agradecí la deferencia. Pero no era cuestión de agradecimiento. Era cuestión de justicia. Yo creo firmemente que **El ciudadano** era la mejor película, no sólo porque era, en forma fundamental, una película inteligente, sino ¡ay!, porque el resto del cine de este año era tan malo...

EL CINE. No crean Uds. que al permitirme yo la afirmación supervanidosa de que mi película era la mejor, me estoy haciendo simplemente el tren. Lo digo imparcialmente. No me explico en realidad cómo *Cine Radio Actualidad* pudo declarar que **El ladrón de Bagdad** merecía el segundo puesto entre las obras del año pasado. A mí no me gustó. Tenía cosas, sí, cosas muy bonitas como aquella escena en que el Buda... bueno, no importa. Pero no me gustó. Es muy difícil creer en la fantasía oriental, cuando uno oye el acento *cockney* de June Duprez, o el acento alemán de Conrad Veidt, o el acento yanqui de Rex Ingram. En cuanto a **Fantasía**, tampoco me gustó. Lo mejor que tenía era *El aprendiz de brujo* (es el mejor dibujo cómico que ha hecho Walt Disney), pero la *Pastoral* era una locura, lo de Stravinsky no me conmovió y el *Ave María* de Schubert me puso nervioso. Walt Disney es un hombre cuya principal ocupación es hacer aparecer las cosas menos serias de lo que son, mientras que Stokowski las hace aparecer más serias. La combinación es desastrosa. Es cangrejo con chocolate.

El cine de hoy en día es una cosa desastrosa. Se empeña en dar entretenimiento cuando lo que se necesita es información, idea. Yo pienso cubrir este asunto de la información. En mi película **Todo es verdad** (*It's All True*) pienso dar informa-

¹⁵ Palabra que nos dijo eso.

ción entretenida, pero no entretenimiento vacío de información. Hay una corrida de toros en México que es una documental casi muda, hay un carnaval en Río que creo estará muy bien, hay un dibujo de Covarrubias (mexicano), que no es el jefe de una organización de dibujantes, sino un dibujante él mismo. El arte es individualista, Uds. saben, y ponerlo en sus auténticos cauces es la mejor forma de que llene su auténtico cometido. En **Todo es verdad** no hay protagonistas: hay gente. Son clases de pueblo, no individuos. Es una idea que me gusta ésta de la película¹⁶. Creo que es una forma de arte que el cine no ha llegado a explotar adecuadamente. En realidad, yo no creo en el cine. Me gustó **El largo viaje de regreso** (anoto de paso que considero a su autor O'Neill como el mejor dramaturgo americano), y me gustó parte de algunas películas. Pero poco, muy poco. Esto no tengo empacho en decirlo, porque, entre otras razones, no tengo lazos de amistad con las gentes de Hollywood. Mis mejores amigos son los *jazzmen*.

EL ARTE. Eso sí, hay que considerar al jazz como una cosa muy seria. No se le tiene en general el respeto debido, por simple ignorancia. El jazz debiera ocupar un muy alto puesto dentro del arte moderno, pero no lo tiene aún por causas ajenas a sus méritos. Yo pienso dar buena cuenta de esos méritos con una película sobre Louis Armstrong. Más aún, tengo el libreto ya hecho y casi seleccionado el elenco, que será en su mayoría negro. Pero por el momento el libreto no cuenta. Ya veremos cuando lo filme. En ese sentido, hay que ser muy práctico. Las gentes me conocen por lo que hago, no por lo que escribo. Si es por escribir, ya he escrito docenas de ensayos de carácter técnico y educativo sobre el cine, el jazz y el teatro (sobre Shakespeare particularmente). Pero las gentes me conocen sólo por la transmisión desde Marte y por **El ciudadano**. Ojalá me sigan conociendo por **El ciudadano**. Aquellos que se despedían de mí esperando que mi próxima película (**The Magnificent Ambersons**) sea tan buena como la mejor película del año pasado, ignoran seguramente que yo no me responsabilizo de lo mala que les pueda parecer la historia de esos Ambersons. Porque esta es una película que pudo ser mejor que aquélla y que yo deseé fervientemente que lo fuera. Le dediqué las noches y los días de seis meses, pero no me responsabilizo de ella: lo fundamental era el montaje y el corte, y eso no lo hice yo. Quizá lo hizo el cocinero, el chofer, el lechero. Lo habrá hecho cualquiera, menos yo, y no puedo asumir responsabilidades cuando ocurre que se desobedecen mis indicaciones epistolares (yo había partido de viaje cuando ese montaje comenzó a hacerse). Lo que sí puedo asegurar es que Agnes Moorehead (una gran actriz, que hizo el papel de mi madre en **El ciudadano**) tiene un magnífico papel. Eso les parecerá bien.

Y lo malo del caso es que yo no me puedo exponer a fracasar. Un comerciante puede, ya que reponiendo el dinero está salvado. Pero un creador no, porque una caída puede ser definitiva.

EL MUNDO. Una de las cosas que se acostumbra creer por Sudamérica es que todo americano importante llegado a estas playas (a estas bonitas playas) sea

¹⁶ N. del E.: El proyecto quedó famosamente inconcluso. En 1993 los realizadores Richard Wilson, Myron Meisel y Bill Krohn terminaron un largometraje con el mismo título, donde contaron su historia y exhumaron buena parte del material filmado.



un embajador de Buena Vecindad. Es un error. Yo no vengo en nombre del Panamericanismo. Vengo a trabajar y a reunir información para mis futuras obras. Pienso actuar en la radio estadounidense utilizando temas sudamericanos y hasta pensaba venir a representar teatro a estas playas (a estas bonitas playas en que hay bonitas mujeres tomando bonitos baños), pero la guerra me lo impidió. Fue una lástima, porque la compañía del Mercury Theatre (que yo dirijo) merece ser conocida aquí.

Con respecto al Panamericanismo, me interesa relativamente. Es sólo un buen principio para un fin mucho más grande y más noble al que yo quisiera abocarme: el "Pan-Mundo". Por el momento puedo decir que en Estados Unidos existe un respeto sincero hacia Sudamérica, que no es, por cierto, el que trasluce todo el Panamericanismo oficial, hecho por periódicos y por películas que están en manos de gente políticamente hábil, pero por lo general retrógrada y oportunista. Eso sí: sostengo que hay que ganar la guerra. El "Segundo Frente" es una necesidad que yo comprendo en todos los idiomas. Necesitamos el triunfo final y necesitamos una oportunidad y un ambiente político y social para comenzar a obrar.

EL PERIODISMO. Bueno; supongo que ya he dicho bastante de lo que me preguntaban. De cualquier manera, si esto no es completo, es por cierto mucho mejor que todos esos reportajes faltos de originalidad que me hicieron, tan insistentes siempre en una frase mía sobre la búsqueda de un tipo racial sudamericano, tan insistentes en decir que yo era Fulano de Tal y que había hecho la película tal. A ver si consiguen originalidad y me preguntan cosas y, sobre todo, me dejan decirlas. ¿Es que acaso no vieron aquella escena de **El ciudadano** en que yo les pedía originalidad a los repórters? ¿Y entonces?

(firmado) Orson Welles

Por la versión taquigráfica, por la traducción y la orquestación, firman esta nota los repórters
Mauricio Müller y H. Alsina T.
quienes dan fe, bajo su palabra, de la veracidad de estas manifestaciones de Mr. Welles.

Cine Radio Actualidad, 7 de agosto 1942.

Títulos citados

Fantasía (EUA-1940) producción de Walt Disney; **Ladrón de Bagdad, El** (*The Thief of Bagdad*, Gran Bretaña-1940) dir. Michael Powell, Ludwig Berger y Tim Whelan; **Largo viaje de regreso, El** (*The Long Voyage Home*, EUA-1940) dir. John Ford.



GARBO SIN GARBO

Otra vez mío

(*Two-Faced Woman*, EUA-1941) dir. George Cukor.



LA PRIMERA VEZ QUE a nuestra aún joven revista le tocó en suerte hablar de Greta Garbo (a propósito de **Anna Karenina**, en octubre de 1936), dijo una de esas cosas que las gentes tachan como productos de inexperiencia juvenil, que se irá yendo con el tiempo: dijo que no contaba entre sus redactores con nadie que se conmoviera ante lo llamado misterio o mito gretagarbiano, y dijo que el hecho de que la gran sueca de grandes pies fuera una magnífica actriz, no autorizaba a creer firmemente en toda esa falsa e inhumana personalidad que le otorgaran las luces Klieg, las brumas fotográficas, el adecuado y mentiroso aderezo de los libretos, la dedicación de los directores y la credulidad específica de los públicos mundiales. De entonces hasta hoy, Greta Garbo se humanizó paulatinamente, y después de demostrar su entidad de actriz en **La dama de las camelias** (convencionalismo dramático tras el que se escondió el convencionalismo de su supuesta gran personalidad), y después de prolongar su mito en **Maria Walewska** (un poco a oscuras por la sombra de Boyer) decidió humanizarse, precioso final que debió ser principio. Cuando la propaganda anunciaba que Greta reía en **Ninotchka**, las gentes específicamente crédulas abrieron tamaños ojos y pensaron que eso era improcedente; y cuando anunciaba que en **Otra vez mío** bailaba la conga y se disponía a hacer rima con estos tiempos que corren, las gentes abrieron sus ojos nuevamente y se quedaron pensando en que si eso fuera cierto –“¿Cómo habría de serlo?” – se iban a quedar sin uno de los más decorativos motivos que fundamentan la mitología del cine.

Y en eso estamos, señores. Estamos en que Greta se humaniza y decide vivir y amar, pero, ¡ay! Lo hace precisamente cuando se acrezca a los 40 años, edad

en que la pérdida biología quiere que las mujeres dejen de amar. Hoy Greta Garbo, puesta en mujer normal, debía tomar a su cargo a señoras casadas que comprenden y dispensan ternura a sus cansados maridos, pero no a amantes impetuosas que reconquistan con ardores juveniles a sus maridos extraviados. Y esta es la mentira de **Otra vez mío**: la de que no puede ser que esta mujer escuálida y reseca arrebate los fervores de hombre tan sereno y equilibrado como Melvyn Douglas. Es mentira toda la película, mentira que Greta pueda sacarle ventaja a la poco jovencita Constance Bennett –débil competidora para cualquier otra dama joven pero muy fuerte aún para Miss Garbo–, mentira la agilidad de profesora de esquí que acá demuestra, mentira el entusiasmo con que baila esa combinación de rumba y conga que se denomina caprichosamente **Chika Choka**.

Pero junto a esta mentira hay dos verdades tremendas e imponentes: el hecho de que Greta Garbo no cree en el mito de Greta Garbo, lo que demuestra el solo hecho de ponerse a hacer comedias con algo de sensualidad y de alegría (Ernst Lubitsch la convenció en los **sets** de **Ninotchka** de que tuviera en cuenta sus necesidades corporales, siempre tan dejadas de lado); y el otro hecho de que Greta Garbo, aún reducida a mujer escuálida y sin garbo, es una de las escasísimas auténticas actrices que hay en Hollywood. En esta aventura de amor dividida en dos camas, tres diálogos y cuatro botellas de champagne, Miss Garbo no vive espontáneamente, ni reconquista de verdad a Melvyn Douglas, fingiéndose su propia hermana gemela, pero en cambio reconquista con dotes de actriz el derecho a estar alerta en cada segundo, a ilustrar todas sus reacciones y todos sus movimientos, con tal riqueza y tal ajuste en la expresión, que nosotros, incrédulos, iconoclastas y escépticos durante años ante el mito gretagarbiano, nos postramos en medioeval reverencia y declaramos nuestra admiración ante quien comprende y realiza el arte interpretativo con tal calidad y tal dedicación.

Cine Radio Actualidad, 14 de agosto 1942.

Títulos citados

Anna Karenina (EUA-1935) dir. Clarence Brown; **Dama de las camelias, La** (*Camille*, EUA-1936) dir. George Cukor; **Maria Walewska** (*Conquest*, EUA-1937) dir. C. Brown; **Ninotchka** (EUA-1939) dir. Ernst Lubitsch.



NO TIENE GRACIA

Aquí viene el Conde

(*Earl of Puddlestone*, EUA-1940) dir. Gus Meins.



LA FAMILIA COMPUESTA por el Sr. James Gleason, su señora esposa Lucile Gleason, y su joven hijo Russell Gleason –que los programas del Ambassador anunciaban como hermanos– interpreta aquí, con tres

agregados, a la familia Higgins, que es una pequeña tribu de gentes vulgares a las que no conoceríamos si no hubiera caído por allí un supuesto título de conde. Alrededor de ese título, y del cambio que la familia experimenta por su consecuencia, se teje uno de esos asuntos que se presumen divertidos y que no lo son, es decir, una pequeña confusión como para 10 minutos de *sketch* en una revista musical, alargados a una hora sin causa justificada.

Lo único que tiene la película es el argumento, y lo único que tiene el argumento es el raquitismo. No se contagie.

Cine Radio Actualidad, 14 de agosto 1942.



EL DESARME

Más balas que tanques

(*Hay Foot*, EUA-1942) dir. Fred Guiol.



LO MENOS QUE se les puede pedir a estas tonterías de primera sección que Hal Roach confecciona en 50 minutos, es que posean la gracia que pretenden. Cuando esa gracia no aparece, pese a nuestra insistente búsqueda, y cuando se constata que la supuesta propaganda del ejército americano consiste en afirmar que allí existen sargentos torpes, coroneles cretinos, y soldados ignorantes, corresponde preguntar qué se propuso hacer Hal Roach con esa continuación de **Tanques y balas** (*Tanks a Million*, Guiol-1941) en la que el omnisapiente William Tracy no demuestra lo mucho que sabe hacer, y que se llama **Más balas que tanques**.

Votamos por el Desarme.

Cine Radio Actualidad, 14 de agosto 1942.



Un triunfo

Los chicos crecen

(Argentina-1942) dir. Carlos Hugo Christensen.



HACE CINCO AÑOS la versión teatral de esta obra hizo decir a los autores Darthes y Damel que era un triunfo del absurdo, no sólo por la circunstancia, ya anotada en su oportunidad, de que sobre personajes y situaciones en principio falsos de toda falsedad, se había construido una obra

de una naturalidad y una lógica impecables, sino porque la interpretación de Luis Arata mereció ser destacada como la más alta contribución de **vivencia** que actor alguno había dado a su personaje en todo en el teatro argentino. Alguna interpretación pirandelliana se dio al doble caso: en primer lugar, porque la teoría de que el personaje se impone al autor y lo pone bajo su dependencia estaba maravillosamente cumplida en **Los chicos crecen**, ya que este infeliz Cazenave y este cínico Zapiola, hijos ilegítimos de la imaginación, se imponían a sus creadores y conquistaban su propia vida; y en segundo lugar porque Arata, protagonizando al primero, dio su ternura y emoción de hombre Arata, antes que su gesto y su frase de personaje Cazenave. Si este triunfo del absurdo fue al mismo tiempo, pues, todo un triunfo del teatro, ello se debía a un comediante y a dos comediógrafos, que imprimieron a toda la historia del infeliz que acepta que le regalen la familia ilegítima de su cínico amigo, para salvarlo a éste de un peligroso conflicto, toda la naturalidad del diálogo, la fluencia de las situaciones, la relativa lógica del hecho humano, que eran hijas de una habilidad y una artesanía teatral.

Y es precisamente esta abundante y casi magistral teatralidad de **Los chicos crecen** dicho en tres actos, la más difícil valla que debió salvar Christensen para decirlo en cine. Christensen no solucionó por cierto tan grande dificultad con un golpe único de realizador, que hubiera dado a su película la redondez, la entereza, la unidad que esta versión no posee. Pero en cambio, sin unir todos sus episodios con aquel hilván lógico y admirable que tenía en teatro, el director logró salvar todas y cada una de sus escenas con movimientos de cámara, con manejo de actores, con efectos de luz y de sonido y de música y de montaje. Acá hay pasta y calidad de director, y ya que no visión de artista, hay habilidad y sentido cinematográfico. No es sólo atribuible al triunfo sobre el absurdo que era la obra de Darthes y Damel este otro triunfo del cine argentino, puesto que a ese debemos agregar este otro que es el de un director. Si es que hay defectos en el film, ellos son los de una adaptación caprichosa que alarga la obra para dar a María Duval un lucimiento de pequeña estrella —lucimiento no justificado por especiales virtudes de la joven actriz— y si algo más queda por reprochar, será la afectación y la dureza de Santiago Gómez Cou, Pepita Serrador y Maruja Gil Quesada, de las que apenas se redime el primero en las escenas finales.

Pero el trabajo de Arturo García Buhr —que hace de Cazenave prestándole un calor y una simpatía y un don de gentes que son otro triunfo sobre el absurdo con que ha nacido el personaje— y esta habilidad directriz de que hace gala Carlos Hugo Christensen nos hacen agradecer que a través de una de las pocas obras teatrales dignas que nos haya legado Buenos Aires, pueda llevarse más cerca del hecho artístico a este tan vacío y chato cine argentino que padecemos.

Si algún día se hace una lista de los diez o doce films porteños que pudieron merecer un elogio redondo, **Los chicos crecen** figurará en ella.

Cine Radio Actualidad, 28 de agosto 1942.



DÍGALO EN INGLÉS

La adorable intrusa

(Sis Hopkins, EUA-1941) dir. Joseph Santley.

LO QUE ESTA MUCHACHA Judy Canova hace en el cine americano es algo que en Montevideo sólo se puede explicar en términos de comparación con la resabidísima Catita: es decir, se puede explicar diciendo que se trata de una muchacha inteligente, con condiciones de actriz y cantante, con alguna cultura y con un indudable conocimiento de los gustos populares –popularísimos- en lo que al cine de diversión se refiere. Esta **Adorable intrusa** no es otra cosa que la segunda parte, algo corregidas y aumentada, de aquella **Tonta de capirote** (*Scatterbrain*, Gus Meins-1940) que conociéramos hace 79 semanas. Es la consagración en 100 minutos de una fórmula expuesta antes en 50, y que consiste en chistes a granel, en motivos argumentales perfectamente sosos y en una glorificación de esta joven campesina a la que los malvados le llevan la contra hasta convencerse de que es simpática, buena y deseable.

El resultado de ello es tan sólo el duplo exacto de aquella **Tonta de capirote**, con doble número de bobadas argumentales, doble número de motivos musicales y doble intervención de Judy Canova. Personalmente, no dejamos de admirar a quien muestra tan sobrehumano poder para imitar todos los tonos y matices de la voz humana y nos regocijamos íntimamente con su versión de *Some of These Days*, y nos divertimos en grande con las cosas que dice ese astro cómico que es Jerry Colonna, y gozamos de algunas palpitaciones cuando la orquesta de Bob Crosby se dispuso a hacer buen jazz. De esto último se ocupa nuestro compañero Sedim en la página correspondiente.

Pero esta diversión nuestra no intenta de ninguna manera justificar dos cosas injustificables, que juntas provocarán el desagrado de nuestros muy enterados públicos montevideanos: una es la falta de entidad y de redondez de la película (catitismo agudo que nuestros públicos no tienen derecho a rechazar) y otra es la falta de serenidad en el cerebro de un traductor que arruina todos los buenos chistes y cree que “niece” (sobrina) es “nieta”. Esto último es el principal error del film, el principal motivo de que no tenga ninguna gracia para quienes no saben inglés, y la razón principal de que nosotros nos hayamos divertido insanamente con ella, pese a su vulgaridad y sus nulas virtudes de film.

Mil perdones.*Cine Radio Actualidad*, 28 de agosto 1942.

NO UTILICE EL

Servicio Confidencial, S.A.

(Calm Yourself, EUA-1935) dir. George B. Seitz.

ALLÁ POR 1934, cuando Robert Young apenas si soñaba con los calaveras elegantes que tan ajustadamente interpretara después –con excepción de algún personaje de hondura, como el de **La hora fatal**– fue cuando se produjo en los estudios Metro una idea con alguna originalidad, consistente en una empresa de servicio confidencial, cuya misión sería hacerse cargo de todos los asuntos difíciles que a los clientes pudieran presentárseles. La tal idea, que se prestaba para un desarrollo sabroso, fue dicha por el director George B. Seitz con toda la chatura que caracteriza a estas películas producidas para primera sección, no siendo utilizada con toda la gracia debida. Tal pequeño fracaso, que dura poco más de una hora, no fue seguramente la causa de que demoraran ocho años en dárnosla a conocer, pues en estos casos de dilación intervienen motivos ajenos a la lógica, y nunca nos fue dado el conocer las sutilezas con que se manejan las empresas cinematográficas. Pero esta demora sirve para refrescarnos el recuerdo de Robert Young y para entrenarnos en la memoria de gente perdida, como Betty Furness, Claude Gillingwater, Magde Evans, Raymond Hatton y Hardie Albright.

A Ud. ni para eso le puede servir, así que no utilice este Servicio confidencial.

Cine Radio Actualidad, 28 de agosto 1942.

Título citado

Hora fatal, La (*The Mortal Storm*, EUA-1940) dir. Frank Borzage.

UN CÁLIDO

Sol de otoño

(H.M. Pulham, Esq., EUA-1941) dir. King Vidor.

EN EL CINE HAY tres directores que se han destacado por haber siempre caminado junto al filo de lo cursi y no han caído en él, salvando con un golpe de dignidad, de honestidad artística, y a veces de originalidad, el desliz barranca abajo que es la exageración de lo sentimental. Sus nombres son John M. Stahl, Frank Borzage y King Vidor, y de todos tres nos habremos ocupado en muy diversas oportunidades. Este **Sol de otoño** trae de nuevo a King Vidor, y nos consuela en una de las mayores desesperanzas que hayamos tenido alguna vez sobre una figura del cine: la de la caída vertical en el burdo que Mr. Vidor hiciera en aquella pobre imitación de **Ninotchka** llamada **Cama-**

rada X. si no fuera por ese film, Mr. Vidor se habría hecho acreedor a nuestra fe mas intensa, que es la fe que se puede tener en quien, habiendo sido tratado de genio del cine cuando **La calle, Hallelujah!** y **Ganarás el pan**, disminuyera más tarde la fecundidad de su obra, pero conservando siempre la mano magistral para el arranque patético de **Madre**, de **La ciudadela** y aún de **Hacia otros mundos**.

En este **Sol de otoño** Mr. Vidor muestra de nuevo esa maestría, y muestra incluso su potencialidad de creador original. La historia es común y sencilla, es incluso vulgar y repetida, es la historia de un hombre ya maduro, ya sedentario, ya casado y contento de su ser, que de pronto, al escribir su biografía, saca a la superficie su vida entera, a través de recuerdos a veces incoherentes, pero siempre poseídos de una calidez, y de una ternura. La mano del director hace que esta imitación de **La usurpadora** supere a ese evidente original, en el mismo tema del recuerdo romántico, y del amor, ya perdido, una visión más enteriza de la vida de un hombre —lo pintoresco y lo humorístico completan lo sentimental, y le dan verosimilitud— abundando de tal modo los aciertos parciales, que esta larga, larguísima exposición de una biografía se hace acreedora a nuestros aplausos.

Si a este dominio maestro del hecho de ternura le falta unidad, símbolo, toque artístico supremo, no es por cierto ello la culpa de un director que ha puesto de sí todo su talento de conductor, sino la culpa de una novela excesivamente larga, excesivamente detallista, en la que el tema sufre varias bifurcaciones y acotaciones que están totalmente de más; podría haberse suprimido, para empezar, esa escena final en que el protagonista intenta revivir inútilmente su vieja y magnífica aventura amorosa.

Pero en visión general ello no importa, y junto al reproche de la lentitud y del detallismo, surge una habilidad directriz, consistente, entre otras cosas, en demostrarnos el gran actor que es Robert Young y la buena e insospechada actriz que es Hedy Lamarr, quien da aquí, después de tres años de actuación, la primera sospecha de que es una autentica intérprete. Del reparto debemos destacar también, como mejores entre los buenos, a Van Heflin, Leif Erickson, Charles Halton y Phil Brown.

Mientras haya maestros como King Vidor, habrá obras maestras en el cine. Sólo faltan temas maestros.

Cine Radio Actualidad, 18 de septiembre 1942.

Títulos citados (Todos dirigidos por King Vidor salvo donde se indica).

Calle, La (*Street Scene*, EUA-1931); **Camarada X** (*Comrade X*, EUA-1940); **Ciudadela, La** (*The Citadel*, EUA-1938); **Ganarás el pan** (*Our Daily Bread*, EUA-1934); **Hacia otros mundos** (*Northwest Passage*, EUA-1940); **Hallelujah** (EUA-1929); **Madre** (*Stella Dallas*, EUA-1937); **Ninotchka** (EUA-1939) dir. Ernst Lubitsch; **Usurpadora, La** (*Back Street*, EUA-1941) dir. Robert Stevenson.



OTRA ROMERÍA

Ven... Mi corazón te llama

(Argentina-1942) dir. Manuel Romero.



ELVIRA RÍOS ES UNA mala actriz que actúa como si estuviera siempre a punto de pedir una copa y cantar un tango; también canta con los ojos cerrados y en tono peculiarísimo un grupo de canciones sentimentales cuya mentirosa letra no nos conmueve, y que están dedicadas a los oyentes distraídos. A esos pequeños defectos, une los de imitar en cara, peinado y miradas lánguidas a un actor que alguna vez se llamó Rodolfo Valentino.

A esta mexicana dedicó Manuel Romero la presente romería, en la que se expone un argumento que pudo ser de carácter policial pero, que incluye otros caracteres; el llamado cómico, el pretendido dramático y el optimistamente espectacular. Ese argumento, que no vacilamos en calificar de irremediabilmente vulgar, no resiste ninguno de los análisis que alguna vez —¿tiene Ud. la colección de nuestra revista?— pretendimos los infrascritos hacer sobre otras similares romerías. El análisis ha dado indefectiblemente resultado negativo —de talento, de lógica, de originalidad, de buen gusto— y como en estos tiempos no podemos malgastar papel en decir cosas obvias, nos limitaremos a consignar que el súper creador del cine argentino no ha abandonado aún la falta de principios que guían su carrera cinematográfica, continuando por tanto en la confección de estas tonterías. Si algo queda por destacar, será el hecho de que dentro de un mal reparto surgen Enrique Roldán con alguna escena lograda, y Elena Lucena con algún buen efecto cómico.

Pero el resto de la película hay que comentarlo con interjecciones.

Cine Radio Actualidad, 18 de septiembre 1942.



La pequeña obra de arte o

Un alma torturada

(*This Gun for Hire*, EUA-1942) dir. Frank Tuttle.



LA ANÉCDOTA ES VULGAR: versa sobre un pistolero que persigue a un enemigo, entregando su vida en ello, topándose con una muchacha (de la cual no se enamora), haciéndola indirectamente feliz, consiguiendo su objeto, considerándose finalmente feliz. Ese es el primer convencionalismo, y debe achacarse a los eternos derroteros de ingenuidad argumental por los que ha caminado el cine americano; el segundo convencionalismo es el de que el pistolero mate, al morir, a un villano que es traidor de su patria, regenerándose con ese último y útil asesinato: ese segundo reproche debe achacarse a los actuales derroteros de ingenuidad por los que camina el cine americano, y según el cual el 80% de sus villanos son, hoy por hoy, fascistas, nazis y japoneses.

Con el primer reproche puede deshacerse cualquier particular interés de un film, si el argumento es trillado: **Un alma torturada** mantiene ese interés y se convierte en una pequeña obra de arte. Los argumentos de **Sabotaje**, **39 escalones**, **El hombre que sabía demasiado**, y **La dama desaparece**, eran policiales y vulgares: los tomó en sus manos el director Alfred Hitchcock y los hizo aplaudir. Ídem para **El halcón maltés** y su director John Huston.

¿En qué consiste el secreto de tan fecundo procedimiento? En primer lugar, en mantenerse dentro del conciso y casi secreto drama policial; en segundo lugar, en plantear una intriga y demorar su resolución hasta el final. Consiste en definir exactamente a los personajes en lo psicológico –si es posible, definirlos con actitudes y hechos, no con palabras–, consiste en incluir únicamente los personajes necesarios, o por los menos en no dar excesivo realce a los que no lo son, consiste en que la intervención de esos personajes en la trama no sea caprichosa o coincidente, sino lógica y hasta de importancia vital para cada uno de ellos. Esos son los principios. Deben incluirse asimismo y posteriormente: todo lo que se narra en la película debe ocurrir ante el espectador y no ser relatado en el diálogo; ese diálogo debe conservar naturalidad y debe estar de acuerdo con la psicología de cada personaje, siendo limitado, asimismo, a la cantidad justa y necesaria; en caso de necesitarse casualidades o sortilegios novelescos, deben ser pequeños y disimulados con toda la posible habilidad.

Un alma torturada cumple, gracias al talento del director Frank Tuttle y de sus libretistas, todos esos preceptos que la experiencia aconseja (con excepción del último nombrado, pues hay un par de casualidades evidentes en el film). Además cumple con un factor de interés que no se hace ver muy a menudo, y que es el de no explicar suficientemente la trama, haciendo pensar por tanto al espectador, función que suelen no ejercer los públicos. De resultancias de ello, la película puede aparecer, por su parte media, confusa y hasta caprichosa; vista por segunda vez, se constata que la trama aparece eslabonada, exacta, perfecta. A estas virtudes de la estructura arquitectónica, la película agrega otros méritos que son los esencialmente cinematográficos. El diálogo es rico y flexible, la música es esencialmente de cine –motivos de jazz al principio, para crear un ambiente, juegos de sonidos para explicar y dar los adecuados énfasis, más tarde– y la cámara de John Seitz desarrolla toda una teoría del movimiento y todo un lenguaje del claroscuro, especialmente en la persecución policial que comienza una noche entre los caños de una oscura, lóbrega, sórdida fábrica de gases y que termina unas horas después en los vericuetos de una estación de ferrocarril. Eso es acción. En el renglón interpretativo, se destaca la nueva figura de Alan Ladd –una máscara grave, intensa, dramática, a quien va a ser difícil encontrarle personajes adecuados como el del “Cuervo” (Raven) de este film–, y una nueva demostración del talento de actor de ese delicadísimo gigante que se llama Laird Cregar. Puede sospecharse un poco lejanamente que Veronica Lake llegará a ser una muy correcta actriz, siendo originales los dos números musicales que tiene a su cargo.

Si sobre un tema trillado el director Frank Tuttle puede construir una respetable película, dándole entidad e interés, sólo nos queda pedirle que nos brinde sobre un mejor argumento la película que puede ser su mejor obra de arte. La esperamos confiados.

Cine Radio Actualidad, 4 de septiembre 1942.

JAZZ SIN CINE

Sabroso y picante

(*Birth of the Blues*, EUA-1941) dir. Victor Schertzinger.



EN EL AÑO 1890 el joven Jeff, de diez años de edad, toca el clarinete con una banda de negros, con un estilo que debe ubicarse en 1917, por lo menos. Su padre no se lo permite pero cuando el joven tiene 25 años, forma una banda, y toda esa orquesta toca con un estilo que varía de 1925 a 1942, aunque en rigor estemos en 1905. Sin embargo el año no importa, porque Jeff consigue una vocalista para su orquesta, se pelea con el trompetista, se reconcilia, se pelea con el propietario de un cabaret, se reconcilia, impone el jazz a los públicos escandalizados que gustan del vals, se pelea con el mismo propietario del mismo cabaret y en el momento de irse a Chicago, él y la vocalista descubren que se aman.

Esta anécdota es idiota, y está dirigida por Victor Schertzinger, sin preocupaciones por los anacronismos. Según el título inglés, pretende dar cuenta del nacimiento de los “blues” (**Birth of the Blues**) y en ello es totalmente falsa. Según el título español, pretende ser sabrosa y picante, y en ello también es falsa. A la película le falta unidad, ritmo cinematográfico, acción de interés e interpretación. Insiste la Paramount en creer en las virtudes de Mary Martin, soprano lánguida que imita a Nelson Eddy y canta cositas de miel, que no son música. También insiste en la mentira romántica. Tiene buen jazz, entre un montón de otras expresiones musicales que nunca podrán sustituirlo, imitarlo ni remedarlo. Lo mejor de todo es un **Saint Louis Blues**, pero desgraciadamente la escena en que se injerta es uno de los tantos convencionalismos dramáticos de la película. De analizar ese jazz se encargara nuestro especializado compañero Sedim próximamente. El no haber tenido oportunidad de concurrir a ninguna de sus cuatro exhibiciones le impide comentarla en este número.

A nosotros nos gustó parte de ese jazz pero conceptuamos que la película no tiene otros méritos que los muy relativos de su música. La interpretación es mala, con excepción de Rochester y de Brian Donlevy. La encabeza Bing Crosby.

Cine Radio Actualidad, 4 de septiembre 1942.



La palabra de Heguy Velazco

JOSÉ PEDRO HEGUY VELAZCO es una de las 19 personas –no hay más– que se preocupan en Montevideo por la cultura activa y dan cuanto tienen, que es mucho, a su asimilación por las gentes, superado ya el trance de la educación formal y oficial. Cuando –seguramente después de la guerra– se deba hablar de quienes contribuyeron en la medida de sus muchas fuerzas a la elevación y a la jerarquía de estos desahogados públicos montevideanos, mucho más necesitados en ese futuro de todas las fuerzas del espíritu, Heguy Velazco figurará entre aquellos que

deberán recibir, no tan sólo el agradecimiento y el reconocimiento de nuestros ambientes intelectuales —ya está justamente valorado entre ellos— sino el de las masas un poco anónimas y no del todo impersonales que recibieron sus enseñanzas. La semana pasada Heguy Velazco continuó jalonando ese su fecundo recorrido —que consiste en conferencias, en crítica teatral, en charlas radiales de una altura insospechada para quienes no las oyeron— con una charla sobre Eugene O'Neill, que comienza un ciclo de tres autores teatrales americanos, completado por Robert Emmett Sherwood y Maxwell Anderson. Demostró primeramente la necesidad de un conocimiento sobre la dramática americana, ubicó a O'Neill como uno de los antecesores e iniciadores del actual teatro, narró en pocas líneas la vida de este autor —una vida aventurera, rica en anécdotas, intensa, fuente fecunda de su obra— y analizó la producción, que es —creemos— la más variada y significativa del momento actual, pues en su abundancia toca todos los resortes y señala puntos altos en todo.

En ese análisis Heguy Velazco demostró todo su conocimiento del tema —algo más que la simple erudición— toda su sensibilidad, su amplia cultura, su riqueza de medios de expresión, apenas limitados por las fronteras formales de la conferencia. Confirmó la fe que es necesario tener en él, en la seriedad del arte y en la utilidad de la cultura.

Fue muy aplaudido por un escaso público, demostración elocuente del heroísmo que tienen todos aquéllos que luchan con el intelecto frente a gentes demasiado sabias y enteradas de O'Neill como para ir a una conferencia. La lucha seguirá, pese a todo y bien está que así sea.

Cine Radio Actualidad, 4 de septiembre 1942.



MALA VECINDAD

Fiesta

(EUA-1941) dir. LeRoy Prinz.



SI ESTE PROYECTO DE PELÍCULA se desarrollara en la Argentina, todavía resonarían en las paredes rioplatenses las exclamaciones de furor incontenido que se merecen las demostraciones de mala voluntad. Pero como se desarrolla en México, por aquí nadie dice nada. Y hay mucho que decir. Hay que decir que esto es burdo, falso, y antipático en cantidad suficiente como para ir a una lista negra por desarrollar actividades anti-americanistas. México no es un país de pandereta como Hal Roach pretende. Es un país de personas civilizadas que incluso se divierten de una manera civilizada. Hal Roach pretende que el país en cuestión está habitado por gentes sentimentales, cuyas únicas actividades son cantar canciones bobas, hacer chistes pésimos y vestirse perennemente como si vivieran en Carnaval. Esta **Fiesta** demuestra concluyentemente que el renglón "diversión" está cada día más exhausto, y demuestra también que Mr. Roach ya no sabe qué hacer para divertir a sus espectadores. Toda su producción de los últimos dos años es una sarta de cosillas de 50 minutos, cuya fuerza de entretenimiento decae con un movimiento

uniformemente acelerado. A esta altura ya está bajo cero, y si **Fiesta** no tuviera el único mérito de su acertado colorido, deberíamos creer que el cero absoluto —273 grados centígrados bajo cero— es el ambiente en que viven la inteligencia, la sensibilidad y las facultades anímicas de Mr. Roach y sus colaboradores. Todo lo anecdótico es malo y falso como de sainete revisteril, las canciones son vulgarísimas, y el humorismo no pasa de ser una mera figura literaria de las frases de propaganda.

Si a ello se le agrega el hecho de que es una "spagnolade" indisculpable —una segunda e improcedente versión de **La cucaracha** —encontraremos razones suficientes como para que estos cronistas exigentes que somos, hayamos reinventado nuestra maravillosa sección ZETA. Es la única definición que le cabe.

Cine Radio Actualidad, 4 de septiembre 1942.

Título citado

La cucaracha (EUA-1934, cm) dir. Lloyd Corrigan.



BAH...!

Agente secreto del Japón

(*Secret Agent of Japan*, EUA-1942) dir. Irving Pichel.



LA PRIMERA PELÍCULA que Hollywood produjo contra el Japón es ésta, y ha provocado en Buenos Aires una suspensión injustificada. Todo lo que el film demuestra es que los jefes del Servicio Secreto japonés son crueles, diplomáticos y disciplinados, cosa que no hubiéramos dudado nunca, con o sin esta exposición. Por lo demás, la obra pertenece a este género pseudopolicial actualmente en boga, y que consiste en que los villanos sean los enemigos de la democracia. Pero la intriga resultante, que es complicadísima, no está expuesta con la inteligencia, la mesura y el cumplimiento de los preceptos que deben guiar la exposición de una intriga, preceptos que, casualmente, nos atreviéramos a esbozar la semana pasada a propósito de la talentosa **Alma torturada** (*This Gun for Hire*, F. Tuttle-1942).

Por el contrario, todo es aquí, aparte de su vaciedad, confuso e incomprensible, consistiendo la receta del libretista en hacer pasar por totalitarios —temporal o definitivamente— a todos los personajes del film, incluidos el mismísimo Preston Foster y la mismísima Lynn Bari, quienes luego comprueban, claro está, la falsedad de esas calumnias. Pero calculado un mínimo de doce personajes, que sugieren de una u otra manera ser "pro-hirohitenses", el problema resultante es para cualquier espectador un asunto de palabras cruzadas explicado en japonés. Como el cine de intriga es una cosa distinta a eso, renunciamos a adivinar los misterios del **Agente secreto del Japón**.


Pedimos que lo ofrezcan en episodios, a ver si resulta algo más interesante.

Cine Radio Actualidad, 11 de septiembre 1942.

INFANTILISMO

Aún brilla el sol

(On the Sunny Side, EUA-1942) dir. Harold Schuster.

 LA SEÑORITA Mary C. McCall, Jr., que la semana pasada nos infiriera el argumento de **La niña olvidada** (Shirley Temple), se preocupa aquí por un tema de orden infantil, en base a un niño inglés que encuentra nuevo hogar en una casa americana. El orden infantil no está dado por la presencia de ese niño (Roddy McDowall) y de su compañero de casa, y de sus condiscípulos, y del piberío que forma un pequeño club. Está dado por la estricta falta de imaginación de la argumentista, está dado por su propensión al sentimentalismo fácil (una transmisión radial entre Inglaterra y Estados Unidos), a su simbolismo de oportunidad (la alianza de un pibe inglés y uno americano significa dos potencias que se saludan), y sobre todo por su singular dedicación a no saber nada de psicología infantil. Al argumento le falta seriedad de argumento, y se queda en una cosilla de ocasión y de propaganda democrática.

Cuando la cosilla de ocasión se escribe con la simpleza que se demuestra en **Aún brilla el sol**, eso se llama una demostración de infantilismo. Desconocemos firmemente la edad de Miss Mary McCall, Jr., y no creemos en la sencillez, la ternura y el encanto de su obra.

Cine Radio Actualidad, 11 de septiembre 1942.

Título citado


La niña olvidada (*Kathleen*, EUA-1941) dir. Harold Bucquet.



LESLIE HOWARD ES

Míster V

(“Pimpernel” *Smith*, Gran Bretaña-1941) dir. Leslie Howard.

 SIEMPRE LE HEMOS TENIDO a Leslie Howard una estima, un respeto, casi un fervor singulares por el hecho de que él es uno de los cuatro o cinco más auténticos ejemplos de lo que es la inteligencia pura en el actor, es decir, el ejemplo de un dominio perfecto de todo drama cerebral, de todo cinismo, de todo cálculo, de todo flemático **sense of humour**. Por eso, que en nosotros sucede desde hace mucho tiempo, creímos en 1935, cuando **La pimpinela escarlata**, que aquel paseo burlón e inteligente que Mr. Howard hacía por los laberintos de la Revolución Francesa, y por salones londinenses de la época, era el máximo de la inteligencia interpretativa y del poder satírico; entonces éramos muy jóvenes. Pero a partir de allí nos dedicamos a admirarlo, y entonces hemos vanidosamente anotado el hecho de que cuando éramos muy jóvenes teníamos razón. Con la sola falla de

su hamletiano Romeo —“**amar o no amar, ese es el problema**”¹⁷— siempre hemos querido presenciar por dos veces cada una de sus interpretaciones, y en alguna oportunidad, que fuera la de aquel maravilloso **Pygmalion** pensamos honestamente que el talento era eso.

El hecho de que Leslie Howard produzca, dirija e interprete **Míster V**, es en principio una honda, profunda satisfacción. El hecho de que su argumento esté copiado de **La pimpinela escarlata** —un inglés salva de Alemania a los grandes hombres anti-nazis, usando para ello de singular astucia— es una falta de originalidad; el hecho de que ese argumento se compare con los otros argumentos del actual cine anti-nazi le otorga una originalidad tremenda; el hecho de que su trama sea improbable, inverosímil, ilógica como la de una película de cowboys es una decepción. El hecho de que el productor y árbitro supremo del film sea Mr. Edward Small —un señor que se entusiasma en estos tiempos con Alejandro Dumas y similares— nos hacen disculpar a Mr. Howard; el hecho de que entre sus argumentistas y sus adaptadores se cuenten cinco personas lo disculpa mucho más. Entonces constatamos que si bien la película no existe —porque su argumento es de ocasión, por que le falta coherencia, unidad, ritmo cinematográfico, y por las razones de falta de originalidad y de verosimilitud que mencionamos anteriormente— hay en cambio hallazgos de diálogos, como una conversación sobre la literatura inglesa, hay aciertos de intención, y hay, sobre todo esa flema inglesa, ese **sense of humour**, ese perfil de talento, de agudeza y también de dignidad que posee Leslie Howard.

Y por esa presencia del mejor actor de la semana (título que le otorgamos con y sin nuestra personal admiración hacia él) bien vale la pena ver una película endeble que Ud. de cualquier manera no se pensaba perder.

Cine Radio Actualidad, 25 de septiembre 1942.

Títulos citados


Pimpinela escarlata, La (*The Scarlet Pimpernel*, Gran Bretaña-1934) dir. Harold Young; **Pygmalion** (Gran Bretaña-1938) dir. Anthony Asquith y L. Howard.



ES COMPLICADO EL

Dr. Broadway

(EUA-1942) dir. Anthony Mann.

 ESTA PRODUCCIÓN de la Paramount, tiene por evidente finalidad ensayar los méritos del nuevo director Anthony Mann, del nuevo galán Macdonald Carew —el nombre es muy largo— y de la nueva dama joven Jean Phillips que se parece escandalosamente a Ginger Rogers y que nos gusta tanto

¹⁷ N. del E.: Referencia a **Romeo y Julieta** (Romeo and Juliet, EUA-1936) dir. George Cukor, con Howard y Norma Shearer.

como ésta. Todos tres nos parecen muy meritorios y capaces, pero no puede ser esta naturalmente la prueba definitiva, puesto que la película es una cosita muy primitiva de pistoleros, con un argumento bastante complicado entre cuyos laberintos, afortunadamente, no se pierde el novel director.

Este último suceso es el más placentero, y hace disculparse esta primera sección.

Cine Radio Actualidad, 25 de septiembre 1942.



UN RUIDO DE RECETA

Suena el clarín

(*The Bugle Sounds*, EUA-1941) dir. S. Sylvan Simon.



NOS ES PARTICULARMENTE desagradable el personaje de Wallace Beery, y no le tenemos admiración ni envidia por el hecho de que se atreva a ser gordo, torpe, borracho y socialmente indeseable. En otras palabras, no pertenecemos al grupo de gentes que creen que la “vida” y la “realidad” son la brutalidad y la ignorancia (esto lo dijo alguien). Esa es la primera razón que obra para que no nos guste, **Suena el clarín**. Las otras razones son que su argumento sea vulgaridad dedicada al ejercito americano, y que ese mismo argumento deba resistir una división en varios asuntos no relacionados entre sí: conflicto entre el sentimiento y el deber, mecanización del ejercito con situación de la caballería, lucha contra el sabotaje, amor (o cualquier similar) del protagonista por su adulta y enérgica novia, y amor (o cualquier similar) de un joven soldado por su joven esposa. Todo eso, por separado, se ha visto ya durante años; lo referente a Mr. Beery se viene repitiendo desde 1936; lo referente al ejército americano y al sabotaje se viene repitiendo a razón de una película por día desde el 7 de diciembre de 1941, sin contar sus prólogos. Todo junto, no gana en interés, ni en gracia ni en espectacularidad; con respecto a la emoción, se gana una escena (Mr. Beery mata de un tiro a su caballo agonizante) que es un pequeño acierto; con respecto a la inteligencia, se desvirtúa, ya que un personaje que deba fingirse saboteador para identificar a los auténticos saboteadores, debe ser un personaje inteligente, y el personaje de Mr. Beery no lo es. Con eso y con todo lo anterior, la película carece de verosimilitud y razón de ser, y nos negamos a creer en ella.

Sospechamos que privadamente Wallace Beery debe ser una persona cordial y simpática, pero igual renegamos de su personaje. También renegamos de un ebrio gordo y agresivo que está sentado en el bar de la esquina.

Cine Radio Actualidad, 25 de septiembre 1942.



NO TIENEN GRACIA LOS

Colegiales musicales

(*All-American Co-Ed*, EUA-1941) dir. LeRoy Prinz.



HAY DOS RAZONES que pueden persuadir a Hal Roach de que sus comedias de 45 minutos tienen un interés y una razón de ser: la primera es que le produzcan dinero, la segunda es que alguna persona autorizada le haya dicho que esas comedias tenían gracia. Como esta última razón no vale, pues las gentes inteligentes no profieren semejantes barbaridades, nos negamos a aceptar el hecho consumado de que el comercio puro pueda tener alguna relación con el cine. Somos unos ingenuos.

De paso que afirmamos cosa tan repleta de candor e inocencia, negamos haber reído o sonreído alguna vez durante la exhibición de este soso argumento en que Johnny Downs se viste de mujer, Frances Langford canta melodías dulzonas y Marjorie Woodworth sarandea su rubio cuerpo.

De seguir las cosas así, pondremos en nuestras páginas un aviso permanente que se refiera a Hal Roach.

Cine Radio Actualidad, 25 de septiembre 1942.



EL CIELO SE EQUIVOCA Y

El difunto protesta

(*Here Comes Mr. Jordan*, EUA-1941) dir. Alexander Hall.



EL BOXEADOR JOE PENDLETON pierde el control de su aeroplano. Cae, cae, cae. Lo más probable es que Joe muera del golpe. Y el mensajero celestial 7013, encargado del distrito de Nueva Jersey en su función de “recolector de almas” —novísima y nobilísima variación del oficio de basurero que ningún censo demográfico alcanzó a prever— evita a Joe la agonía llevándose su alma a las alturas antes de que el cuerpo muera. Pero el mensajero 7013 es nuevo en su puesto y padece, aparte de su natural inexperiencia, de ser bondadoso y compasivo, es decir, padece de defectos que ningún funcionario del Destino debe permitirse, y cuando llega al cielo, descubre que se ha llevado un alma de un cuerpo no destinado aún a morir. El error sería fácilmente remediable si se devolviera el alma a su cuerpo originario, pero, ¡ay! los deudos de Joe, que siguen de cerca los pasos de la ciencia, llevaron muy rápidamente aquel cuerpo muerto —no: aquel cuerpo sin alma— a un crematorio donde sólo quedan cenizas de lo que en vida fuera un complejo abrigo carnal de Joe. Y el alma no tendría otro remedio que resignarse a vivir desabrigada, si no fuera porque Mr. Jordan, director general del Servicio Celeste de Transporte de Almas (S.C.T.A.), y especie de ayudante de Dios, resuelve ayudar al

alma de Joe buscándole cuerpos ajenos y recién muertos en los cuales pudiera reencarnarse. El primer sobretodo nuevo que le regalan así a Joe es el cuerpo de un millonario, Mr. Farnsworth, que acaba de ser asesinado por su secretario y su esposa con fines de adulterio. En esa primera etapa, el alma pura e ideal de Joe incurre en una buena acción cuando salva de la cárcel a un inocente, pagando para ello un rescate de cinco millones de dólares que el anterior Mr. Farnsworth bien se hubiera evitado; junto con ello, se enamora auténticamente de una muchacha que, desde luego, le corresponde. Pero Joe debe abandonar ese cuerpo, porque Mr. Farnsworth será nuevamente asesinado por su secretario, y se transporta así al cuerpo del boxeador Ralph Murdock, logrando en unos pocos y decisivos momentos su siempre ansiado triunfo en el Campeonato. El alma de Joe encuentra aquí residencia estable si no permanente, y es precisamente con su **yo** interno, con su entidad espiritual, que conquista nueva y definitivamente a aquella muchacha.

Mucho nos tememos que a esta singularísima demostración de originalidad que es el argumento de **El difunto protesta** le opongan graves reparos, la Ciencia, la Filosofía y la Asociación Cristiana de Jóvenes, tres instituciones para las que no cuenta el ingenio como valor permanente. La primera se opondrá porque la película, sin pedir su consentimiento, ha resuelto de un plumazo que la inteligencia, la memoria y la sensibilidad son funciones exclusivas del alma y tan sólo habitan en el cuerpo sin depender de él; la segunda se opondrá porque, también sin consentimiento, se resuelve que es valedera la interpretación del mundo llamado del “fatalismo”, según la cual todo futuro está ya escrito en el Libro Mayor y nada podrá cambiarlo. (Mr. Jordan sabe en el film todo lo que ocurre y todo lo que ocurrirá, y se lo profetiza a Joe Pendleton), lo cual quiere decir, entre otras cosas que el Destino lo tiene todo previsto, incluso sus propias imprevisiones y los errores de su propio Mensajero 7013; la tercera se opondrá porque, dado que el emblema de su triángulo separa en el ser humano los tres elementos constitutivos que son el Alma, Mente y Cuerpo, ello se opone al abuso que se hace en el film, donde el alma arrastra a la mente y se declara su dueña. Seguramente que ninguna de las tres respetables instituciones llamadas Ciencia, Filosofía y Asociación Cristianas de Jóvenes van hacer tales reproches, porque saben que la película nace toda de un juego del ingenio y no puede por tanto ser juzgada con reparos que sólo formularán los muy suspicaces (nosotros no los formulamos), y seguramente, por tanto, que nadie habrá que le haga al film el aún más suspicaz reparo de que el tema es inverosímil y de que se hace acreedor a un realista escepticismo. Pero en cambio, tememos que en nombre de la lógica y de la seriedad del arte, respectivamente, podemos hacer dos observaciones quizás fundamentales: por un lado, la muy discutible de que las tres envolturas carnales debieron ser animadas por tres distintos actores y no tan sólo por el mismo Robert Montgomery; por otro, la observación capital de que a la película le falta hambre de espacio y altura de vuelo, porque con la idea primordial del argumento se pudieron lograr para Joe Pendleton reencarnaciones más significativas, más trascendentes, que las que comportan los pequeños mezquinos, desagradables líos domésticos y económicos del muy abominable banquero llamado Mr. Farnsworth, y la nimia gloria de nuevo campeón de su última envoltura llamada Ralph Murdock.

Y sin embargo, las fuerzas de estos nuestros dos únicos reparos se debilita ante la entidad cinematográfica del film, que no es un alarde de técnica ni un alarde de conducción, pero que, primero por la originalidad del tema, inusitado en este “*miserable año cinematográfico*” (el epíteto no es nuestro), luego por la renovada, cristalina, fresca gracia que de esa originalidad se infiere (gracia que reside, casi constantemente, en el contraste entre el hecho del espíritu y la incredulidad que hacia él sienten las gentes, contraste que es cómico y que también es doloroso), y finalmente porque cuenta con una impecable interpretación de conjunto, se está ganando desde ya sus palmas y su puesto en la obligada selección de fin de año.

Hemos dejado deliberadamente para el final el punto más sustancioso del film, y el que le otorga no sólo nuestra adhesión directa e independiente de todo proceso mental, sino también el toque peculiarísimo del arte, que es “síntesis de vida”, y que da sentido de identidad de símbolo a su tema. Nos referiremos a la afirmación de la superioridad del alma sobre el cuerpo, suceso de verdad, diariamente negado por los cuerpos sin alma (y sin mente) y afirmado en la película con un criterio, una sobriedad, una emoción, que tocan ya al sentimiento y no al juego cerebral del ingenio. No somos lo que aparentamos, sino lo que pensamos y sentimos y queremos, y más allá de la estéril discusión de si es o no inmortal nuestra alma, debemos reconocer que en la competencia vital ella juega la parte más sincera, más auténtica, más humana. El alma de Joe Pendleton —un alma deliberadamente pura e ideal— valía de por sí, sobre la miseria de unos cuerpos de envoltura que químicamente podrían venderse a 32 centavos: ella era la única responsable de sus actos, de su anhelo de justicia, de su entusiasmo de vida, de la presencia de su amor, y aunque particularmente no aceptemos como un valor absoluto ese tan enterizo desprecio que por el alma se hace del cuerpo, no podemos menos de alegrarnos ante el triunfo final del alma de Joe y de acompañarla en su victoria, porque (perdón), esa victoria es nuestra fe.

Cine Radio Actualidad, 2 de octubre 1942.



DRAMA SIN DRAMA

Borrasca

(*Moontide*, EUA-1942) dir. Archie Mayo y (sin figurar) Fritz Lang.



DESCONOCEMOS LA NOVELA original de Willard Robertson: nos limitaremos a constatar que, cualesquiera sean sus sustancias, la película nos da a entender que eran jugosas pero luego abortadas por la censura. De todos los intentos —deseables y saludables, en cuanto sean logrados— que Hollywood ha hecho por acercarse a la parcial sustitución del cine francés, el más redondo y cabal ha sido un suceso de regocijo; aquella farsa **Pasión fatal** (*The Flame of New Orleans*, 1941), que nunca hubiera existido si otro, y no René

Clair, hubiese llevado la batuta; no deja de ser significativo por tanto que el drama francés, la cosa trágica de terror y de impotencia, no haya podido filmarse aún ante cámaras americanas. A **Borrasca** le faltan drama y angustia de drama, y le sobran conocimiento y esfuerzo imitador: tiene de **El muelle de las brumas** (*Quai des brumes*, Marcel Carné-1938) la pintura del ambiente y la composición del clima, con esa alianza de tierra y de mar, con ese cruce de hombres frente a otros hombres, con esas mil vidas estériles que se simbolizan y se definen al narrarse en el siempre breve instante en que el bar portuario recoge sus voces fuertes e infrecuentes (lo cual, por otra parte, también es *Fanny* de Pagnol y es *Anna Christie* de O'Neill); tiene de **La bestia humana** (*La bête humaine*, Jean Renoir-1938) el conflicto del hombre consciente y sereno con el animal indomitable y brutal que lleva dentro; tiene de todo el cine francés un toque desgarrado y dramático, pero sólo un toque; tiene una manera y una apariencia, tiene a Jean Gabin. Le falta en cambio sinceridad, liberalidad, "inmoralidad", le falta motivo de drama y punto de arranque para una emoción sostenida, para un relato vital hecho con un nudo en la garganta, como si viniera de hacerlo siempre y, sin embargo, como si hubiera necesidad de jugar todo el relato en un transporte completo y definitivo. El clima y el ambiente de **El muelle de las brumas**, están sólo en una borrachera del protagonista no motivada más que por la costumbre, pero está dicha en cambio, y merced a las virtudes de concepción y de realización, como si fuera un bello y apretado mosaico de inconciencia, monotonía, sensación vaga, múltiple, extraviada, auténticamente alcohólica; la manera y el modo del cine francés son un diálogo escueto e impreciso, un ambiente extraño, una pintura exacta de los personajes, una necesidad de ser como se es en cada uno de ellos.

Pero la película no es ni más ni menos que la parábola de una ecuación de segundo grado, y después de ese comienzo provisorio el resto se desenvuelve como una comedia americana del tipo festivo-sentimental. Mal estaba que al principio todo el suceso dramático se basara en los excitantes momentáneos, y no en los conflictos permanentes –todos los choques quedan explicados por el ambiente de un tugurio, por el sexo, por el alcohol, por la atmosfera de humo, por el ritmo de la música, por excitantes, en suma–; peor está después el hecho de que todo el lazo de conflicto entre el espectador y el espectáculo sea la sospecha de que el protagonista haya o no cometido un crimen, lo cual ni siquiera nos fue sugerido, sino simplemente relatado; peor está aún el hecho de que el potente, el brutal, el arrasador, el pasionalmente humano Jean Gabin, que es símbolo de vida gozada o sufrida plenamente en cada instante, se convierta en un tierno, pudoroso, ecuaníme y puro novio de una Ida Lupino cuya llamada del sexo está constantemente a pleno sol, y rehúya –jah, Jean Gabin puesto en retirada!– esa urgencia para esperar a un improbable y moralísimo matrimonio. Y que conste que no vemos el error tan sólo en ese falseamiento pacato del hecho vital, sino, más principalmente en que el director Archie Mayo no haya siquiera logrado la posible emoción que se desprendía de esa deliberadamente postergada ternura. Pero no, es que hay más. Es que a esa altura del film el suceder dramático ya estaba fuera de todos los rieles de la verosimilitud y del hecho vital, y en ese falseamiento –que ignoramos hasta qué punto es debido

al texto original de la novela– se cae, primero, en el truco fácil de sacar al novio de su casa, con un débil pretexto, en la primera noche de sus bodas; segundo, en inventar recién el drama, cuando un ex amigo del protagonista quiere vengar los rencores que antes eran amores; tercero, en que esa venganza se realice en una escena que dentro de dos años, sino ya ahora, nos parecerá del más risible folletín, y según la cual la novia indefensa es casi muerta por el enemigo loco (apostaríamos en que en la novela es muerta y violada) de una manera escalofriante muy fin de siglo, o muy Boris Karloff después de cuatro casualidades improbables. Resulta difícil ser medido y justo en la crónica de un drama, cuando ese drama no existe más que como producto de un truco novelístico en el que podrán caer y creer sólo los muy distraídos, y, sobre todo, cuando ese presunto drama ni siquiera conserva línea de tal, siendo interferido y sustituido en escenas enteras por una charla vana, o por un breve paso de comedia, o por un suceso ajeno a la voz única del drama en sí.

Claro que ya al final, y pese al agravante del también improbable final feliz la calidad sube (parábola de la ecuación de segundo grado) y mejora por tanto la impresión final del film. Pero esa calidad no es otra que la del virtuosismo cinematográfico –artesanía de cámara, de luz, de ritmo, de música– y si bien esa escena final, que es una persecución que Jean Gabin hace de su ex amigo, posee las mas elocuentes virtudes formales, no hay en ella angustia ni desesperación por cuanto la muerte del perseguido es una cosa prevista e infalible que sólo sorprende por el convencionalismo de que la muerte no sea un asesinato feroz y vengativo, sino una casualidad de hombre que resbala al agua y que no sabe nadar. Puro virtuosismo de manera es esa escena; puro alarde de conducción es la película entera, y toda su fortuna consiste para nosotros en que los meritos de forma no están muy altamente representados este año como para que dejemos pasar de largo esta oportunidad de contemplarlos. Pero no nos engañemos con ello, ni pretendamos que el arte es eso, porque lo que le falta a la película para serlo no es precisamente el fluido poético y trascendente que circula por sus irregulares escenas, sino el motivo, la garra, la razón de ser con que en el cine francés esto hubiera pasado al capítulo de obras maestras. Precisamente porque le faltan al personaje de Jean Gabin la entereza y la verdad suficientes, no está su primera actuación hollywoodense a la deseada altura; las mismas razones de moral forzada son las que le quitan a Ida Lupino el estallido pasional, la mirada angustiada, la carne acorralada que otras veces le admiramos. También Thomas Mitchell lucha con un personaje que no era para él, pero el actor logra con oficio, con sinceridad, toda la cobardía y la vileza necesaria para pintar a su parásito Tiny. El mejor de todos es, sin embargo, Mr. Claude Rains, como un "Nutsy" que no sabríamos aún si supera o no a su "Mr. Jordan" de **El difunto protesta**. En una actuación secundaria, se destaca también una futura gran actriz que se llama Robin Raymond.

Cine Radio Actualidad, 2 de octubre 1942.



Mi esposa se divierte

y nosotros no

(*Moon Over Her Shoulder*, EUA-1941) dir. Alfred Werker.



LA ÚNICA ORIGINALIDAD de este triángulo amoroso consiste en que cuando el presunto amante le dice al marido que quiere y desea a la mujer, el marido lo lleva a su casa para discutir tranquilamente el asunto. Naturalmente la discusión tranquila en esos casos sólo es útil cuando los tres contendientes son personas inteligentes y apacibles. Pero esa clase de gente no abunda y la película, que es vulgar y de primera sección, no tiene por qué singularizarse con personas que no son las comunes y entonces la discusión de arreglo con puños, lo cual nos parece un mal arreglo, y el amante es tirado por la borda. Como este violento suceso es contrastado con la actitud filosófica, paciente y estéril que anteriormente había adoptado el marido, el público se convence que ese final es feliz, ya que el público tiene una tendencia natural que le viene desde las películas de cowboys, a preferir la acción a la palabra. Nosotros discrepamos con esa preferencia, pero eso es un asunto muy largo que no es procedente explicar aquí. Nos limitaremos a cumplir nuestro cometido asegurando que la película es vulgar y estrictamente enmarcada en su primera sección.

Por la tangente:

H.A.T.

Cine Radio Actualidad, 2 de octubre 1942.



PROYECTO PARA UNA PELÍCULA

Ceniza al viento

(Argentina-1942) dir. Luis Saslavsky.



LA IDEA DE UNA PELÍCULA con argumento múltiple no es nueva; el cine americano la ha realizado con **Si yo tuviera un millón** y **El ciudadano**; el cine francés la hizo con **Carnet de baile**: en el género de la novela los ejemplos son abundantes, y escogeremos los que brinda John Dos Passos con **El Paralelo 42** y **Manhattan Transfer**. El cine argentino nunca lo había hecho (desconocemos la vieja película **Tango**, pero sospechamos que su mención no será acertada); el hecho de que se haya dispuesto a hacerla trasluce una enorme cantidad de esfuerzo y un ansia de superación. Ahora, que lo que al cine argentino le hace falta no es más dinero ni más equipo técnico (aunque algún director así lo crea) sino dos abundantes dosis de inteligencia y nobleza de propósitos. **Ceniza al viento** tiene ambas cosas, pero no en el grado y forma deseados; es inteligente por cuanto se evade de la simple discusión particular de los simples problemas particulares, para

aspirar a una visión de conjunto hecha en base a una cantidad plural de argumentos; es noble por cuanto se aparta de los sempiternos senderos del divismo que, en estos últimos tiempos, afortunadamente, han sido menos frecuentados, siguiendo así la nueva corriente de no buscar la risa fácil sino, la superior emoción dramática.

Falta saber, en cambio, hasta qué punto esta creación de la inteligencia ha sido redonda y lograda, y hasta qué punto el propósito está cumplido con este mosaico de hombres que el film nos trae. Con 16 estrellas famosas, 6 reputados argumentistas, dos buenos adaptadores, un compaginador del guión cinematográfico y un director de inteligencia innegable, pueden hacerse muchas cosas, incluso una obra de arte. Seguimos creyendo que la generalización más acertada que se haya dicho alguna vez sobre el arte es la de llamarlo "síntesis de vida" y nos preguntamos por tanto si el film tiene, no sólo la necesaria virtud formal de la unidad, sino también, la más importante virtud capital de poseer un sentido y un símbolo. La anécdota múltiple de **Si yo tuviera un millón** era un tratado de psicología en que se estudiaban las diversas reacciones humanas ante el regalo imprevisto e inusitado de un millón de dólares; la anécdota de **Carnet de baile** era un breviario de las más diversas formas de la emoción; la anécdota de **El Paralelo 42** y **Manhattan Transfer** son un conjunto de brochazos en que se pinta con exactitud a una época, a un país, a una ciudad; la anécdota de **El ciudadano** era —insuperablemente— una suma cuyo resultado se identifica con la vida de un gran hombre. La anécdota de **Ceniza al viento** no llega a ninguno de esos productos; es arbitraria, es pretenciosa, es grande y elogiada para el cine argentino, es pequeña y secundaria para el arte universal. Se pretende en ella entroncar con la existencia de un diario la existencia de los sucesos en él referidos, pero de sus seis argumentos uno (el que ilustran Santiago Arrieta, Alita Román y María Duval) no tiene ninguna relación con el diario, y los otros cinco no sólo son una visión parcialísima del material periodístico (Teatros, Policías, Deportes, Política Exterior, Política Interior, significados también arbitrariamente) sino una visión parcialísima de la compleja vida que todo arte intenta simbolizar. El defecto está en que los casos expuestos sean minuciosamente individuales y carentes de ulterior significación; y está, sobre todo, en que en el balance de temas presentados se olviden en la película no tan sólo muy diversos tipos de hombres y de sucesos, sino también aquella fracción de la vida que reporta un ansia, un ímpetu, un deseo de vivir. Al film le sobran pretensiones, pero le falta, no ya optimismo —que sería pueril solicitarlo— sino impulso e ideal. El único trozo que podría suponer un ideal es el discurso democrático que Luis Arata dice sin mayor convicción, pero eso no es sino un palabrerío de ocasión que el cine americano supera actualmente tres veces por semana.

Véase pues que no siempre la intención basta —en arte nunca alcanza con el propósito— y que la variedad del tema no comporta forzosamente su calidad. Precisamente el mismo reproche del propósito no logrado puede hacerse a la película toda y a cada una de sus partes, pero esto requiere una disquisición más amplia sobre seis argumentos, con peligro de olvidarse de algo.

UNO. Pedro López Lagar ha robado un dinero, ha sido capturado por la policía, ha escapado con las manos esposadas y las oculta bajo su impermeable en su vagabundaje por las calles. Eso es original y apostaríamos que es de Casona. Hay una impresión de dolor y de impotencia en el suceso, hay un paciente esperar de una

llave que le llevará la mínima libertad manual, hay un aliento poético y dramático que está logrado. También hay alguna frase de ampulosa y desagradable retórica ("**Cuando el corazón está a oscuras, los ojos ven tan poco...**") y hay, sobre todo, una anécdota de mutuo engaño con su amante Tita Merello y un tercero llamado Pedro Maratea, que es toda una letra de tango. La originalidad se disipa con ese triángulo y con el recurso fácil de hacer morir al protagonista en el mismo momento en que sus manos consiguen la libertad. Quedan de saldo: una discusión mezquina entre amante y tercero en discordia ante la sonrisa sarcástica del protagonista; una fotografía de López Lagar junto a un jarrón, prodigiosa de luz y sombra; un recuerdo de **La fuga** por el modo en que Saslavsky hace incidir la cámara sobre Tita Merello; una interpretación de López Lagar según su celebrada escuela, es decir, según una cadencia en la voz y una expresión en los ojos que le son particularísimas, sin que importe mucho lo que con ellos diga.

DOS. Berta Singerman es una actriz teatral en derrota, que no puede convencer a los públicos del arte que hay en su interpretación de O'Neill, de Pirandello, de Ibsen, de Shakespeare, y que, renunciando a abandonar su repertorio, vive en el esplendor de su farsa los últimos días de su fracaso, suicidándose minutos después de perder la voz. Esto también es original, e incluye una conversación telefónica altamente ilustrativa del espíritu de recitado que anima a todo el trozo de Berta Singerman, conversación que es todo un diálogo de amor fenecido y que no pertenece a ninguno de los seis autores del argumento, cosa que constatará quienquiera que conozca la pieza **La voz humana** de Jean Cocteau. Esta conversación ha sido suprimida de la película, en razón de su longitud y, sobre todo, en razón de que nada tenía que ver con el tema en sí, y si algo lamentamos en esa supresión es que ese diálogo resultaba sumamente expresivo sobre el hecho de que el papel requería de una actriz completa, mientras que, según nuestra muy atrevida opinión, Berta Singerman es sólo una personalísima recitadora. La interpretación que del poema **Dulce milagro** de Juana de Ibarbourou hacen ella y sus dos manos es la mejor personificación que se haya realizado jamás de **Las preciosas ridículas** (Molière siglo XVII), y se nos antoja semejante al simétrico, ordenado, complicado, vistoso adorno de una carpeta inútil y decorativa. Como actuación, esta de Berta Singerman es muy discutible; como documento de una emoción particularísima debe figurar para la historia en todo museo cinematográfico que se aprecie a sí mismo.

El drama de la actriz en derrota está logrado por Saslavsky con algunas líneas de diálogo, algunos contraluces, y ese lento y obstinado machacar de la púa en el disco acabado. La pérdida de la voz es un suceso altamente improbable y casual, aunque la intérprete lo valoriza con su prodigiosa garganta; la visita de esa admiradora que es Malisa Zini es un suceso más forzado aún que el anterior, pero la joven actriz se defiende como buena actriz. Lástima que el diálogo diga cosas como "**Vamos por la vida llevando una antorcha; cuando las fuerzas nos fallan, es para nosotros un consuelo saber que otros vendrán atrás nuestro para seguir con ella**".

TRES. Luis Arata tiene un diario demócrata, y su hijo Oscar Valicelli publica en él, de contrabando, artículos anti-democráticos. Se produce un entredicho entre

ambos, y se aclara que el hijo procede así porque le extorsionan para que lo haga, so peligro de ir a la cárcel; por el final de la película logra reaccionar y se entrega a la policía. Entonces su padre le endilga un discurso que habla de los débiles, de la justicia y de la democracia, ambos se emocionan, y nada más. Este asunto no es original y es muy de ocasión; nosotros no tendríamos inconveniente en emocionarnos con él si no fuera porque los diálogos respectivos carecen de naturalidad y abundan en abstracciones literarias. Aparte de ello, toda la anécdota es improbable, mereciendo destacarse dos fallas de poca información: una es que el secretario de redacción "arma" el diario marcando en los diagramas Política, Exteriores, Deportes, Policía, Teatros, Sociales, en unos cuadriláteros enormes, suceso que hará reír a todo periodista, pues los diarios se arman minuciosamente, artículo por artículo y clisé por clisé, o no se arman en diagrama sino directamente con el plomo de la imprenta; otra es que para ese "armado" el Secretario necesite rodearse del Cuerpo de Redacción, cuyos horarios —¡ah, maravilla!— coinciden. Para la película estas fallas no tienen importancia, pero si el Sr. Alberto Terrones llega a ser algún día auténtico Secretario de Redacción le aconsejamos que cambie el procedimiento porque diariamente le van a fallar los cálculos y el personal. Lo que no le falla, es su calidad de actor, que merece más cantidad.

CUATRO. En el puerto de Buenos Aires hay anclado un barco, y en él residen muchas docenas de refugiados que no pueden entrar por carecer de documentos. El más importante de ellos es un médico europeo, que interpreta José Squinquel y que declina separarse de sus compañeros de desgracia, aunque su sabiduría y su fama se lo permitan. Esto está bien. No es original pero es necesario, en cuanto alusión a un problema candente y no tratado más que en aquella magnífica **Así termina la noche** que nos diera Artistas Unidos el pasado año. Le falta, eso sí, la necesaria emoción y le sobran comillas a su diálogo conceptuoso.

CINCO. Un hombre divorciado, Santiago Arrieta, recibe en su casa a su futura amante, Alita Román, pero le interrumpe la imprevista visita de su hija, María Duval, quien desplaza a aquélla, sirviendo para banquete del olvidado cumpleaños la mesa tendida para otros más galantes fines. Esta escena, que está por completo dissociada del resto de la película y que no tiene la más mínima probabilidad de relación con ella —lo cual está muy mal— no es ni más ni menos una pieza teatral en un acto de André Birabeau titulada **Almuerzo de enamorados** cuya síntesis ha sido realizada en el film con singular acierto, en un diálogo de ternura, de emoción, de verdad, dignamente interpretado por los dos adultos, y estropeado en algún momento por la duración, la insistencia, la monotonía del llanto de María Duval.

SEIS. En una película que tiene tantas cosas originales, y que ya es de por sí un hecho de originalidad, no nos extraña haber visto el único **sketch** que en los últimos años de cine, teatro y radio rioplatenses nos ha parecido lógico, justo, terminado, y que animan Olinda Bozán y Marcos Caplán, sin que su misma índole nos permita revelar el tema, de una gracia sorpresiva y un tanto brutal. Olinda Bozán es una gran actriz cómica, señores, y Marcos Caplán un gran actor cómico. Hacemos en secreto esta revelación.

TOTAL. ¿Hasta qué punto el relato entrelazado de seis diferentes argumentos compone una obra de arte? Ello depende de si la suma llega a totalizar un sentido único y claro, y depende también de hasta qué punto se haya logrado una unidad de ritmo y de manera en el relato. Los nexos entre los seis argumentos están dados, según el tema, por un diario, pero el director pretende que son más lógicos los nexos establecidos arbitrariamente por un locutor que nos explica la película –¿para qué la explicará, señor?–, nexos abundantes en la literatura abstracta, pero ¡ay!, sin la necesaria poesía. Cuando el locutor nos habla al principio de los diarios quemados (vida quemada) que el viento se lleva, su voz ampulosa es estrictamente cursi, y cuando más tarde enuncia que toda la vida mostrada no es ceniza al viento, aunque lo parezca, se está contradiciendo con el título y con el evidente propósito dramático del film; cuando en algún momento el locutor establece el nexo entre la escena de Birabeau y el suicidio de Berta Singerman, por la lluvia que golpea la ventana, está usurpando los más legítimos derechos de la cámara para dar esa unión. En algún otro momento esa cámara y la inteligencia del director consiguen cumplir adecuada y lógicamente su misión: sustitución de López Lagar por Valicelli en el andén del ferrocarril, tras una nube de gente; lazo tendido entre los refugiados y la anécdota de Olinda Bozán por un llamado telefónico, identificación geográfica de ese mismo llamado con un nuevo trozo de la anécdota de López Lagar. Pero pese a estos aciertos, lo que más abunda es la voz del locutor, que personalmente conceptuamos como un mal recurso, y lo que es peor, como un peligroso excedente de literatura: (Ejemplo: *"Inútilmente dialoga el viento con los árboles, cuando la duda muerde el corazón de un hombre"*). No es sólo porque sus argumentos no pertenecen a un tronco común, y porque los nexos son arbitrarios, que a la película le falta unidad: es también porque Luis Saslavsky no ha tenido una visión de conjunto sobre sus múltiples temas, y porque se le escapan contradicciones flagrantes como la de hacer llover intensamente junto a una ventana, mientras esa misma noche y simultáneamente el Parque de Diversiones que sirve de escenario a otro trozo aparece sumamente seco y concurrido.

Discúlpesenos este afán del detalle, ya que no intentamos ver en las pequeñas fallas las razones que no se hayan logrado los buenos propósitos que animaron a los realizadores del film. Pero es que **Ceniza al viento**, es, ante todo, un intento, y sólo un intento, que no está volcado en sus moldes con la visión de artistas, la lógica de inteligentes, el cuidado de artesanos, que pudieron convertirlo en un hecho de arte.

Con sus propósitos de idea, y con sus fallas de realización, lo mejor que puede hacerse con Ceniza al viento es considerarlo profundamente como el boceto para una película, es decir, como un proyecto que no debió salir de los estudios hasta tanto no se hubiera estudiado y realizado con la visión, el tino, y sobre todo, la necesidad de ser, que valoran e identifican a las obras de arte universal.

Cine Radio Actualidad, 9 de octubre 1942.

Títulos citados

Así termina la noche (*So Ends Our Night*, EUA-1941) dir. John Cromwell; **Carnet de baile** (*Un carnet de bal*, Francia-1937) dir. Julien Duvivier; **Si yo tuviera un millón** (*If I Had a Million*, EUA-1932) dir. J. Cruze, H. Bruce Humberstone, S. Roberts, W. Seiter, E. Lubitsch, N. Taurog, N. Z. McLeod; **Tango** (Argentina-1933) dir. Luis Moglia Barth.



Eso

Cállese la boca¹⁸

(*Shut My Big Mouth*, EUA-1942) dir. Charles Barton.



RESULTA QUE habíamos empezado a hacer este comentario, y estábamos diciendo una vulgaridad sobre Joe E. Brown, acerca de sus chistes, la técnica de éstos, su personalidad de “boca-abierta” (que hace seis años tenía gracia pero que ahora suena muy repetida) y, sobre todo, la inutilidad de las primeras secciones. En ese momento se acercó un compañero de redacción y dijo: *“Bah... ese comentario es una vulgaridad”* (cosa que nosotros ya sabíamos). Pero agregé: *“Soy capaz de hacer un comentario mejor que ese, sin ver la película”*. Y entonces le repusimos: *“Ah, claro, si yo tampoco hubiera visto la película, qué gran comentario haría”*.

Y como eso último que dijimos era cierto, y como nada nos puede salir de bueno habiendo visto ya la película, resolvimos hacerle caso a ese compañero y no decir más vulgaridades por intermedio de una revista que en algún momento de su existencia era toda una definición de originalidad. Así que no hacemos el comentario de esta película poco cómica del capo cómico Joe E. Brown. En testimonio de la incidencia que motiva esta salida por la tangente, firman

F.G.O. y H.A.T.

Cine Radio Actualidad, 23 de octubre 1942.



VARIACIONES SOBRE UN TEMA

Ansias de riquezas

(*Rings on Her Fingers*, EUA-1942) dir. Rouben Mamoulian.



HACE EXACTA, PUNTUAL, precisamente un año y medio, nos congratulábamos en estas páginas de que entre cuatro argumentistas franceses (o afrancesados), pudiera haberse logrado –sobre un tema de estafadora

¹⁸ N. del E.: Escrita en colaboración con Francisco García Otero.

enamorada del estafado, y complicaciones entre ella y sus cómplices, y triunfo final del amor sobre el delito— una comedia del más refinado espíritu europeo, en base a considerar que las estafas sucesivas eran todo un juego intelectual, sutil y sorpresivo que le daban al film una unidad, una armazón, una coherencia sólo molestada y nunca quebrada por un idilio que no tenía demasiada importancia. La película se llamaba **Fui una aventurera**, y en ella Erich von Stroheim, Peter Lorre y Vera Zorina demostraban su europeísmo, mientras que el director Gregory Ratoff demostraba elocuentemente lo que siempre hemos pensado de él, es decir, que como director no existe, pues siempre se ha sometido a los libretos y ha cargado con los adjetivos buenos y malos que ellos merecían.

Hoy los estudios de 20th. Century Fox toman de nuevo aquel mismo tema, pero, como no podía ser de otra manera en estos tiempos de decadencia del cine, no componen con él una comedia armada, cabal y redonda, pues la serie de estafas, y espíritu que la mueve, no son ya materia prima de sátira, y materia prima para un juego inteligente, sino un simple pretexto de conflicto entre la estafadora, sus cómplices, y el estafado. Si quisiéramos buscar un adecuado ejemplo del mal que le hace a Hollywood la falta de una competencia y una influencia de Europa no habría por cierto más clara y elocuente demostración que esta de **Ansias de riquezas**, donde la inteligencia se ve sacrificada ante el convencionalismo de un idilio entre Gene Tierney y Henry Fonda, que, sin ser más serio que el sostenido en aquella oportunidad entre Vera Zorina y Richard Greene (afortunadamente no lo es), tiene en cambio una importancia principalísima en el argumento del film.

Pero, por una de esas circunstancias felices que a veces se hacen presentes el tal argumento cayó en manos de Rouben Mamoulian, que es armenio y que se ha dado una vueltita por la Europa continental en los felices tiempos en que Europa estaba habitada por gente inteligente, reparó en que lo que le hacía falta al film era comicidad y buen humor, lo cual le empujó a dibujar, ayudado del libretista Ken Englund, algunas situaciones graciosas, de esas que se pueden disculpar a una comedia sin tema. Las situaciones salieron todo lo buenas que era de desear, resultando que entre un diálogo tremendamente vivo y un grupito de escenas (hay que ver a Henry Fonda describiendo simultáneamente con las mismas palabras a un barco de vela y al cuerpo de Gene Tierney, que reposa en traje de baño a sus pies; hay que ver al mismo Fonda ganando en la ruleta con un sistema matemático de esos que todos hemos alguna vez ideado; hay que oír algunos juegos de diálogo, como ese “*—Are you Nick? —No, I’m Chick: Nick is sick*”; hay que ver un desaforado baile de *jitter-bugs*) se justifica plenamente el supuesto interés humorístico de la película.

No les vamos a decir a Uds. que este es el formato ideal para una comedia, ni vamos a pretender que el espectador se acuerde de ella quince días después de haberse reído por vez primera. Pero les vamos a hacer notar en cambio que para el cine americano de hoy en día, tan falto de tema, de originalidad y de buen humor, no deja de ser un suceso elogiable que sobre un argumento vulgar y tontamente romántico, se puedan haber insertado las muy abundantes, muy reideras y muy aisladas escenas que festejara

H.A.T.

Cine Radio Actualidad, 30 de octubre 1942.

PÓLVORA EN CHIMANGOS

El amo del arrabal

(*The Big Shot*, EUA-1942) dir. Lewis Seiler.



UN HECHO DE EXPERIENCIA: en los luengos años transcurridos desde que el cine pudo mover libremente sus cámaras y sus micrófonos, ningún estudio ha llevado la pasión de la velocidad y del ritmo a tan alto grado como Warner Brothers. Cada vez que se ha dispuesto a llevar a sus cámaras la crónica citadina escrita con el ruido de las calles y el rechinar de los frenos, hubo siempre junto a ellos, en los ángulos más inverosímiles, un fotógrafo, dos fotógrafos, diez fotógrafos, que registraran para el cine el movimiento frenético y vivo del transito bajo las luces. Hubo siempre, por tanto, un pago con facilidades para las historietas de los gángsters, abonada y justificada no sólo por las cámaras saltarinas, sino también por la justeza, la concisión, la lógica de los libretos, florecidos de criterio para motivar y eslabonar los hechos del film. De este procedimiento estrictamente Warner Brothers, que es tan sólo una aleación de técnica y sentido cinematográfico, se nutrieron los mejores films policiales de los últimos diez años, resultando que quedó grabado solamente en ellos el documento —alguna vez potentemente dramático, como en **Ángeles con caras sucias**— de todo de lo que en Estados Unidos fuera movimiento, ritmo, acción. Una sola cosa nos ha molestado últimamente en esas crónicas policiales dichas con más elocuencia que si estuvieran escritas por un simultáneo tabletear de ametralladoras y de máquinas de escribir: la insistencia en el cuento del gángster que muere constituido en un ejemplo para la juventud, demostración por el absurdo que es demasiado endeble y que no consigue hacernos renunciar a nuestro firme propósito de imitar a Humphrey Bogart. No se crea que reprochamos esa insistencia tan sólo porque nos hastía escuchar lo que ya sabíamos: la reprochamos porque junto a ella nunca falta el discursito del moribundo, que aconseja a la juventud sobre los males que trae el mal. Por ese lado, los libretistas de Warner Brothers, parecen opinar que la letra con letra entra, opinión con la que discrepan ellos mismos, a juzgar por la rica sustancia anecdótica lógicamente ordenada con que siempre han ilustrado sus obras.

Menos moral y menos palabras, muchachos.

Cine Radio Actualidad, 30 de octubre 1942.



HOLLYWOOD DESVALORIZA A STEINBECK

Camaradas errantes

(*Tortilla Flat*, EUA-1942) dir. Victor Fleming.



JOHN STEINBECK SE HIZO famoso fuera de las fronteras en 1939, a causa del tema de *Viñas de ira*; subsiguientemente, el cine justificó, aumentó, valoró esa fama con sendas versiones de ese libro y de *La fuerza bruta*. Entonces, el comercio y la industria tendieron los tentáculos, y hoy Metro Goldwyn Mayer nos ofrece la versión de *Tortilla Flat*, obra anterior e inferior de Steinbeck, que no puede ni debe figurar en la misma línea de aquellas dos. La novela no es ni siquiera novela: es un compendio de 17 cuentos cortos, unos admirables y otros lamentables, cuyo único hilván común es que sus protagonistas sean seis paisanos de cierta región de California llamada –inexplicablemente– Tortilla Flat. Los seis paisanos no hacen nada de la mejor manera posible, limitándose a vegetar; sólo hacen funcionar su cuerpo, y como sus aparatos digestivo, respiratorio, circulatorio, y reproductor marchan en buenas relaciones y con alguna regularidad, los exploran consecuentemente. Su órgano superior, llamado cerebro, no suele marchar del todo bien; así mismo pueden fallarles, a resultas del copioso vino, el sentido kinestésico, o del equilibrio. La exposición de esa vida vegetativa, consigue en algún muy breve momento, conmovernos al punto de envidiar una existencia desarrollada con siestas sobre el pasto verde, vinos, mujeres, cantos y robos al vecino; en el resto del periodo, su extrema sensualidad, su sola ocupación del cuerpo, su eminente amoralidad, nos las hacen aborrecible, y entonces envidiamos una existencia civilizada, refinada, citadina, con conceptos de etiqueta, frases empeñosamente sutiles, y verborragia sobre la vida, antes que vida en sí. Por otra parte la novela (el compendio de cuentos), aparece escrita con ese mismo espíritu perezoso de sus personajes, faltándole armazón, unidad, sentido, convicción.

La película calca enteramente su sustancia de la del original, mereciendo por ello los mismos ya expuestos conceptos; no merece, sin embargo, el último reproche, pues aunque le falte sentido y convicción, tiene en cambio (inútilmente) una lograda coherencia cinematográfica, producto del talento con que sus libretistas mezclaron los inconexos episodios del libro. En cuanto a virtud de adaptación y de realización cinematográficas, merece el reconocimiento a un trabajo inteligente, del que se destaca el factor interpretativo, con cálidos elogios a Spencer Tracy, Akim Tamiroff, John Qualen, Frank Morgan y Allen Jenkins. Merece, en cambio, por otros conceptos, una enérgica condena. Esos otros conceptos, son de orden moral y comercial, y son formulables así: a) en la novela figura, únicamente en el capítulo noveno (16 páginas) una prostituta llamada Dolores Ramírez, con quien el paisano Danny mantiene un entrevero de orden casi exclusivamente sexual; en la película figura, a través de casi todo su desarrollo, una muchacha virgen, pudorosa y buena, llamada Dolores Ramírez, con quien el paisano Danny sostiene un idilio encantador y positivamente recatado, terminado en casamiento; el papel lo hace Hedy Lamarr, demostrando con algún entusiasmo que no suele ser buena actriz; b) en la novela el paisano Danny muere, después de una orgía desenfrenada; en la película Danny sufre un accidente, queda al borde de la muerte, se salva, se casa; c) en la novela

ninguno de los personajes está poseído de otra fe religiosa que la concedida por su supersticioso primitivismo; en la película la religión es un factor moral intensamente usado para regenerar a todos y permite así que la moral quede salvada.

Estas tres principalísimas y abominables falsedades ocurren al final del film; a pesar de ello, se agrega en última instancia el episodio en que cinco paisanos incendian la casa del sexto paisano, para seguir siendo amorales pese a todas las leyes de Hollywood. Nos parecen igualmente aborrecibles y defenestrables tanto esas leyes como las amoralidades inherentes al no envidiable *modus vivendi* de los seis paisanos de Tortilla Flat. No pretendemos que la descripción de ese *modus vivendi* sea en la película un ejemplo de arte naturalista, ni pretendemos puntualizar reparos contra el naturalismo, sólo pretendemos decir que en el film, no hay tal arte, ni su consecuente emoción. En todo caso, es un pésimo ejemplo de vida para cualquier clase de hombres.

Cine Radio Actualidad, 6 de noviembre 1942.



PROPAGANDA RUSA

Camaradas

(*Druz'a*, URSS-1938) dir. Leo Arnstam y Viktor Eisymont.



DIEZ MINUTOS ANTES de entrar a ver **Camaradas** una señorita amiga, que es entusiasta de Rusia, y del cine ruso en particular, nos reprochó con alguna amabilidad que no nos hubiéramos ocupado como era debido en estas páginas de algunas de las últimas películas soviéticas (**Alas de la victoria** y alguna otra) exhibidas en salas montevideanas. Como en ese momento estábamos algo distraídos y estábamos, asimismo, rodeado de algunas docenas de entusiastas de Rusia y del cine ruso en particular, no nos atrevimos a decirle, con nuestra natural timidez, que algunas de las últimas películas soviéticas eran propaganda antes que cine (muchas leguas antes), y que mal podía interesar a una revista que malhadadamente, tiene los pérfidos propósitos de ocuparse de cine antes que de propaganda. Diez minutos después **Camaradas** nos daba la razón, y entonces sí que estuvimos a punto de demostrarle a nuestra amable amiga que la unión que la revolución de 1917 produjo en el pueblo ruso, acallando sus mezquinas discordias anteriores, era, en cuanto argumento cinematográfico, un endeble pretexto artístico, que sólo logra convencer, emocionar y conmover a quienes de antemano consideran que la revolución rusa ha sido el más grande, justo y loable movimiento político de la humanidad, de la misma manera en que la propaganda americana sobre academias militares, la marina y la aviación sólo será aceptada, en cuanto a pretexto artístico, por quienes de antemano estén de acuerdo con ella.

Precisamente por cumplir así con las instituciones antes que con los hombres, se le está escapando a tanto film de propaganda la dimensión artística, que es dimensión humana. Entonces el ejercicio artístico se reduce a ser una mera cues-

tión de artesanía, de habilidad técnica e interpretativa, lo cual no es otra cosa que (en otra escala) lo que ha hecho siempre Cecil B. De Mille en Hollywood. El caso de **Camaradas** es justamente ese: el de un regusto por la fotografía, un cuidado por la música, una voluntad y una virtud en la interpretación. Los méritos no van más allá, y se ven reducidos, incluso, por un montaje deficiente y por una pobre iluminación, reparos técnicos que acarrearán, inevitablemente, una falta de comprensión por parte de un público acostumbrado a la perfecta y explícita continuidad con que se le dicen tantas tonterías americanas. Recién al terminar el film se desemboca en la dinámica cinematográfica, con una batalla campal que trae inmediatamente el recuerdo de aquel magnífico **Alejandro Nevsky**, episodio éste que apareja un florecimiento de música y fotografía en el film.

Con tales virtudes de artesanía, con su carencia de un interés auténticamente artístico en su tema y, sobre todo, con ese mérito por omisión que ha caracterizado siempre al cine ruso —evitar lo trivial y concretarse en lo importante, lo cual apareja la necesidad de leyendas explicativas para lograr la ilusión— queda **Camaradas** como un auténtico y claro ejemplo de cuál es el nivel medio del cine ruso, opinión que compartimos con algún colega de la prensa diaria. Es de esperar que la amable amiga nuestra de quien habláramos al principio de estas líneas, comprenda claramente que, si no nos hemos ocupado de otros films exclusivamente dedicados a la propaganda soviética, ello se debió únicamente a que esa exclusividad los colocaba por debajo del predicho nivel medio en que se sitúan estos **Camaradas**. Pedimos mil perdones a todos los entusiastas de Rusia que son entusiastas del cine ruso en particular.

Cine Radio Actualidad, 13 de noviembre 1942.



ATRÁS DEL PIZARRÓN

Enseñanza musical

(*Sweetheart of the Campus*, EUA-1941) dir. Edward Dmytryk.



ESTOS TÍTULOS DE PELÍCULAS están cada vez más atrevidos. Ahora se les ha ocurrido que nos pueden enseñar música en el cine, con una pequeñita, insignificante, equivocada realización de relleno de programa. Protestamos contra la impertinencia del atrevido que así ha denominado a este film, no tanto porque quiera enseñarnos algo (que mucho tenemos que aprender), sino porque el objeto de la enseñanza consiste en unas canciones melódicas, baladitas románticas que ahora están nuevamente de moda en Estados Unidos como contraste a la algarabía lamentable de la música de **swing**. Las tales baladitas, que nos siguen resultando ahora tan antipáticas y faltas de interés como en su anterior época de apogeo (diez años ha), están cantadas aquí por Harriet Hilliard, Ruby Keeler (que estaba también en apogeo cinematográfico diez años ha), Ozzie Nelson y su orquesta; por otra parte están injertadas dentro de uno de esos argu-

mentos que se desarrollan en las universidades americanas (donde las serias, concentradas, eruditas disquisiciones en torno de la diversión se ven de vez en cuando alegradas por alguna jovial, regocijante, placentera incursión en los libros de texto) y que muy poca vez nos han hecho gracia. Si no hay comicidad en el diálogo, ni originalidad en el tema, ni atracción en interpretes y cantantes, ¿cómo pretenden que nos sintamos complacidos cuando se pretende enseñarnos una música que no nos gusta, y que, entre otros detalles, no es buena música?

¡No faltaba más!...

Cine Radio Actualidad, 13 de noviembre 1942.



Aplausos a *Las preciosas ridículas*

RECOGIENDO SUS FIGURAS de un libro de estampas, donde permanecían rígidos, altivos, eternos, Viñoly Barreto ha hecho girar sobre sí mismos a estos personajes de **Molière**, consiguiendo en su ronda proporcionarnos, no las planas presencias de la estampa en sí, sino la perspectiva de todas sus facetas, mostradas simultáneamente al vivir su parte. De su significado propio y de su relación mutua, se crean los pinceles con que el artista ha dicho lo suyo: la burla fina y mordaz a los que viven por la apariencia exterior y agotan en el estéril juego de palabras y en la estéril figuración social, toda su función de vida. Pues es del ingenio la condición de convertirse, de instrumento que es, en obra pretendidamente conseguida y madurada, y al condenar tan improcedente ambición, **Molière** no sólo ha mostrado, en primer lugar y necesariamente, su propia condición de ingenio, sino que con sus palabras ha envuelto el significado que (entre paréntesis) tiene su burla: la acusación ingeniosa a las mismas plateas habituadas a sustituir con verbo y con disfraces vistosos su minuciosa vacuidad. Estas preciosas ridículas tan finamente burladas en la obra molieresca por quienes no sólo saben de verbos sino que se proponen también una finalidad, son el símbolo de toda la cortesanía y la apariencia inconsecuentes que fracasan en el mundo.

Al realizar Viñoly Barreto la exquisita y significativa ronda de los personajes de **Molière**, ha logrado con el arte escénico un punto que toca lo milagroso, y al que confluyen un auténtico soplo artístico y un esmeradísimo cuidado técnico; la obra aparece levemente reformada, dicha en modo de ballet, con una gracia cortesana y refinada a la que contribuyen decorados (Ariel Severino), trajes (Bauzá), música, movimiento escénico e interpretación (una fe en los aficionados teatrales, un aplauso a cada uno de los intérpretes, una rendida admiración a ese maravilloso paje Almanzor de Lila Fressola). Y por lograr una concepción técnico-artística tan completa y singular, es que no sólo pedimos a Viñoly Barreto las disculpas que merece nuestra ausencia —con que nos hemos perjudicado— a la primera exhibición de estas **Preciosas ridículas**, sino que también declaramos, sin vacilación alguna que éste es el triunfo escénico más notable que ha tenido este año una realización nacional,

aunque la memoria traicionera sólo pueda recordar, de la última escena de la obra, las figuras de libro de estampas en que permanecen estos personajes de **Molière**, rígidos, altivos, eternos.

Cine Radio Actualidad, 13 de noviembre 1942.



Cine continuado

DIREMOS UNA COSA nuevecita, nuevecita, no porque esté recién inventada (ya que es muy vieja) sino porque nunca la habíamos dicho. Como elemento explicativo para algo, nos va a servir de mucho. La tal cosa nuevecita consiste en decirles a Uds. que los programas americanos de cine (por lo menos los que se cumplen en las grandes ciudades), son prácticamente un espectáculo de cine continuado, pues un mismo film se exhibe cuatro o cinco veces en el mismo día, a horas exactas, pero no siempre iguales ni redondas. Tenemos a la vista un programa neoyorquino: según él, cierto film se exhibe a las 11.43, a las 14.57, a las 18.11, a las 21.25. Resultado: el espectador que se mete en el cine a cualquier hora, como quien se toma un café, ve el final de una película, y se queda en el cine hasta llegar a rever la primera escena de la que tuvo conocimiento. El espectáculo comienza cuando él llega, y por eso los productores hollywoodenses destinan siempre un gran porcentaje de sus películas a cubrir el interés de ese especialísimo público, dándole en una hora, o en una hora y media de espectáculo, un film cuyo interés no reside particularmente en el principio, ni en el medio, ni en el final, ni tampoco en la sabia y ajustada relación de sus partes, sino en expresar, equitativamente sueltos cada tantos minutos, una porción de chistes o de escenas cómicas o de dosis de truculencia. El corolario de la cuestión es que cuando presencia uno de esos films de detectives cuya intriga se despeja al final, el espectador pierde el posible interés porque está presenciando una carrera cuyo ganador ya conoce; cuando, en cambio, presencia un film normal, cuyo armado y artesanía requieren que se lo vea de un principio a un fin, para comprenderlo y gustarlo (o no gustarlo), sucede que el espectador desconoce el proceso psicológico de los personajes, desconoce el por qué de sus actos, desconoce el contenido, la finalidad, el sentido de lo que ve. No queremos preguntarnos qué ló de interpretación se habrán hecho esos espectadores americanos (algunos de ellos: los que ven cine entre dos períodos de labor, o entre dos sueños) para comprender **El ciudadano**; nos limitamos a constatar que ese subproducto del maquinismo es una de las razones que confirman nuestra realista teoría de que el cine no es el séptimo arte sino la tercera industria de Estados Unidos. (Ignoramos si en el momento actual la cantidad de dinero que deja el cine mantiene aún a éste en su sitio de tercera industria; antes de la guerra ese era uno de los orgullos hollywoodenses.)

No hacemos notar ese detalle al montevidiano poco enterado para comunicarle que nuestra erudición es infinita: lo hacemos para explicarle el por qué

de tanta bobada yankee que se ve en nuestras primeras secciones, e incluso en las segundas, si sus protagonistas son Abbott y Costello, o el monstruo de Frankenstein, o si su tema trata de cómo se casa o se divorcia sucesiva, afanosa e interminablemente, una pareja cuyos mejores esfuerzos están dedicados a ignorar el hecho indudable de que la vida es muy seria. El cine continuado explica eso; también explica la razón de que muchas veces le digamos que el principio de una película era muy bueno a un amigo nuestro que suele ver sólo los finales de toda primera sección.

Esta semana, el cine continuado explica cuatro cosas: la primera es que **Honrado a la fuerza**, desperdicio de Edward G. Robinson a través de un desperdicio de celuloide, tenga equitativamente distribuida en 95 minutos una serie de escenas poco cómicas y generalmente grotescas, que forman uno de los más enterizos y reprobables absurdos que hayamos visto este año; la segunda es que **Una cita con el Halcón** no sea un honesto y ajustado proceso detectivesco como los que George Sanders hacía cuando era empleado de la serie del Santo, sino un delirio de persecuciones en todo momento incomprensibles y estériles; la tercera es que **La melodía del recuerdo** posea la misma falta de interés tanto en el final (donde el prodigio e infantil violinista Schuyler Standish luce su técnica a propósito de Brahms y de Monti) como en el principio (donde el mal actor Walter Woolf King provoca en Jean Hersholt una discusión vulgar sobre los padres que abandonan su casa en pos de otras distintas polleras); la cuarta es que **La pobre millonaria** posea tantas ociosas canciones y tantas serias escenas de comedia en una bobada que dura 80 minutos y en la que se desperdicia a esa gran actriz y cantante que puede ser Judy Canova y a ese gran actor que es Francis Lederer.

El cine continuado explica eso. Todas las semanas explica algo; en esta semana explica cuatro films; con el tiempo y dada la actual decadencia del cine, explicará la razón de los siete estrenos que semanalmente habemos. Para ese entonces, puede que sea reformado el sistema montevidiano de estrenos, y puede que sean abolidos los dos cines (pronto tres) que se ocupan entre nosotros de dar en continuado un conjunto de pequeños dibujos poco cómicos, de pequeñas documentales que en nada nos ilustran, y de largos noticiarios que de nada (merecidas) nos enteran.

Hay algunas proféticas utopías de H. G. Wells, hay algunas oscuras profecías de Nostradamus, hay algunas futuras oscuridades en todo el mundo. Nosotros abordamos la empresa inútil de predecir y explicar parte del futuro montevidiano. Es una manera de ser “hombres del futuro”.

Cine Radio Actualidad, 4 de diciembre 1942.

Títulos citados

Honrado a la fuerza (*Larceny, Inc.*, EUA-1942) dir. Lloyd Bacon; **Melodía del recuerdo**, **La** (*Melody for Three*, EUA-1941) dir. Erle C. Kenton; **Pobre millonaria**, **La** (*Puddin' Head*, EUA-1941) dir. Joseph Santley; **Una cita con el Halcón** (*A Date with the Falcon*, EUA-1941) dir. Irving Reis.



JOHN HUSTON VERSUS JOHN HUSTON

A través del Pacífico*(Across the Pacific, EUA-1942)*

CREEMOS EN LA INTELIGENCIA: tenemos en ella una grande confianza que podrá parecer insólita en estos tiempos en que muy poca gente usa de la inteligencia, y también muy poca gente cree en ella. Creemos que es el ingrediente que más falta hace en el mundo actual: personalmente (muy personalmente) decimos que el hecho cinematográfico más reconfortante de los últimos doce meses, ha sido la presencia de Orson Welles en **El ciudadano**, y de John Huston en **El halcón maltés**. Tenemos un hambre ciega e irrespetuosa de conocer las obras cinematográficas posteriores de Mr. Welles, cualesquiera sean los reparos que se nos adelanten; tuvimos una curiosidad insaciable de conocer la presunta similar de **El halcón maltés** que es **A través del Pacífico**, en la que John Huston dirige nuevamente un tema de intriga, con los mismos intérpretes, Humphrey Bogart, Mary Astor, Sidney Greenstreet. (Hacemos caso omiso de **Esta, nuestra vida**, película en la que la dirección de Mr. Huston sólo fue el disimulo de un folletín argumental que tuvo seguramente en él su primer opositor).

La gracia suprema de **El halcón maltés** consistía en que, una vez analizados todos y cada uno de los hechos presentados, de los diálogos dichos, de los movimientos jugados, el espectador no sabe aún de qué se trata todo aquello, qué crímenes existieron, qué relación hay entre los respectivos personajes, cuáles de ellos son "los buenos" y cuáles los "malos", distinción esta última que la película hacía inteligentemente verosímil, al incluir varios naturales matices entre uno y otro de los extremos. Sólo al final aparecía clara la verdad, evidenciándose cuál había sido la presencia, gravitación y consecuencia anterior de cada uno de los personajes, pero no por ello era todo el proceso un inútil confusionismo: vista la película por segunda vez (y por tercera, y por cuarta), se comprobaba que todo estaba eslabonado, exacto, perfecto. No se nos diga que por ello era un film inútil, ocioso y ajedrecístico, juego de ingenio, y no una obra de arte, que necesita de la emoción: el clima de la intriga conseguido en el planteamiento de aquel problema matemático producía una obsesión alucinante y todopoderosa.

En aquella investigación de la verdad que era **El halcón maltés** no había punto convencional de resolución: todos los personajes podían ser villanos, y entre seis o siete posibilidades, la única manera de elegir la auténtica era la de determinarla por proceso lógico. En esta pretendida similar que es **A través del Pacífico** sólo hay dos posibilidades: una la de que Humphrey Bogart sea espía nazi, y otra la de que sea espía anti-nazi. No hay más juego, porque en estos tiempos del cine americano, no se admite que haya variante alguna entre los dos extremos. Cuando al principio de film Humphrey Bogart aparece degradado del ejército estadounidense, se nos enfrenta consecuentemente a la posibilidad de que esa degradación sea una farsa, y de que Mr. Bogart esté, realmente, en secreta y demócrata misión. Cuando a los 20 minutos del principio se nos confirma como cierta esa sospecha, cualquier gustador de los juegos

de ingenio, cualquier aficionado al contrapunto, cualquier comprensivo oyente de la *Toccata y fuga* (sí, la de Juan Sebastián Bach), cualquier anterior admirador de John Huston, espera consecuentemente que aquella sea una nueva farsa, y que la secreta y demócrata misión de Mr. Bogart sea una doble farsa. Por ese camino, y en último término, los cambios se pueden llevar al infinito, lo que a la larga resulta eminentemente ocioso, dado que sólo hay dos veredas para saltar de una a la otra, sin que se produzca el más complejo y entretenido juego de multiplicar las variaciones. Jugando a "dos esquinitas", el tedio se produce inevitablemente, y aquí surge aquella anécdota que anotaba un autor argentino "*Daniel y Mosche se encuentran en medio de la estepa rusa. —¿Donde vas Daniel? —Voy a Sebastopol, Mosche. —Eres un mentiroso Daniel. Tú me dices que vas a Sebastopol para que yo me crea que vas a Nijni-Novgorod, pero en realidad vas a Sebastopol. Eres un mentiroso Daniel*".

John Huston nos evita el tedio producido por el cambio de sus personajes entre el espionaje nazi y el anti-nazi, sin términos medios. (Ese tedio era producido, en cambio por el **Agente secreto del Japón**). Porque John Huston, al resolver definitivamente en la primera media hora de juego, que éste y ése de sus personajes luchan por Estados Unidos, mientras que aquél y aquél otro luchan contra ellos, ya daba por solucionada la única intriga que pudo causar nuestra ansiada, alucinante, inexistente obsesión. Resultado: no hay problema de averiguación, no hay sublimación de la inteligencia, no hay tal presunta similar de **El halcón maltés**. Y esta terrible omisión (terrible en particular para nosotros, que creemos en la inteligencia y que teníamos una insaciable curiosidad por conocer estas segundas partes) se produjo ¡ay! por la presencia del más funesto ingrediente que haya conocido el cine en los últimos tiempos: la necesidad que haya nazis y anti-nazis en las películas de intriga. ¿Qué queda pues del film? Queda una discreta realización, hecha con la habilidad directriz de Mr. Huston, quien maneja sabiamente los resortes de la acción cinematográfica y, especialmente los de la persecución cinematográfica, aunque algunos de esos recursos (el tiroteo producido a través de la pantalla de un cine) no alcance, queriéndolo, la intensidad que le hubiera dado ese otro gran director de intriga que es Alfred Hitchcock. Queda pues la buena realización de un film vulgar, y la plausible interpretación de Humphrey Bogart, de Mary Astor, de Sidney Greenstreet. Pero nada más.

Cine Radio Actualidad, 18 de diciembre 1942.

Títulos citados

Agente secreto de Japón (*Secret Agent of Japan*, EUA-1942) dir. Irving Pichel; **Esta, nuestra vida** (*In This Our Life*, EUA-1942) dir. J. Huston; **Halcón maltés**, **El** (*The Maltese Falcon*, EUA-1941) dir. J. Huston.



SALGARIANA

Terror en Burma

(*Burma Convoy*, EUA-1941) dir. Noel Smith.



NO QUEREMOS IMPROVISAR más sobre las películas de primera sección dedicadas a referir con entusiasmo una anécdota sin importancia según la cual, los buenos triunfan sobre los malos en la disputa de un pequeño pedazo de tierra. Actualmente eso ya tiene que ver con la conflagración mundial, y es un ejemplo de oportunismo. Pero la conflagración mundial está metida en estas cosas porque sí: de verdad de verdad, todas estas películas de acción que se dan en la primera parte de los programas, no son ni más ni menos que un ocioso derivado de una serie que nosotros leíamos cuando éramos muy chicos, y que actualmente no tenemos en consideración alguna, como no sea para el recuerdo: nos referimos a las novelas de Emilio Salgari, cuya reducidísima utilidad se dividió (personalmente, para las iniciales infrascritas), en sólo dos partes. Una fue la de saber, cierto día, en sexto año de Escuela, dónde quedaba la Dalmacia (cosa que Ud. seguramente ignora, con lo cual no pierde mucho); otra fue la perfecta comprensión de que las películas de aventuras no suelen tener el valor argumental (cosa que Ud. seguramente no ignora, pero que nosotros estamos en obligación de comunicarle todas las semanas).

El único y grande valor de los films de aventuras puede ser el de que estén muy bien realizados. No es el caso.

Cine Radio Actualidad, 18 de diciembre 1942.



NO HAY TAL

Disparo en la oscuridad

(*A Shot in the Dark*, EUA-1941) dir. William McGann.



EL DISPARO NO ES en la oscuridad. Ocurre en un sitio abierto, a las tres de la tarde, y ninguno de los muchos protagonistas de la película se preocupa de buscar el culpable en el sitio del que partió el disparo. Este eminente acto de ilógica no está muy solo: luego de ese principio, todos los personajes corren de un lado para otro sin que se explique nada. Al final, los dos más simpáticos de ellos (que eran vulgarmente, un periodista y un detective) se explican mutuamente el proceso de los dos crímenes, y el espectador constata así que ese proceso no tiene nada que ver con lo anteriormente expuesto.

Ese grave error tampoco está solo: el simple hecho de una final y verbal explicación es de un pésimo gusto en este género policial.

La empresa Warner Brothers ha tenido por lo general muy buena mano para explotar ese género. De esa regla hay algunas excepciones: una de ellas es esta película absurda, vulgar y mal realizada. Esperamos una futura regeneración.

Cine Radio Actualidad, 18 de diciembre 1942.



UNA GRACIOSA Y MENTIROSA COMEDIA

La sombra amiga

(*The Remarkable Andrew*, EUA-1942) dir. Stuart Heisler.



ESTA ES OTRA DE ESAS OBRAS basadas en la traslación a un ambiente de un personaje ajeno a él: en **Un yankee en la corte del Rey Arturo**, el tema servía para tomarle el pelo a la Edad Media a través de la expresiones de aquel muy típico yanqui de Will Rogers; en **El hijo de Alí Babá** se trasladaba la sátira del gobierno de Roosevelt (eran otros tiempos), a un ambiente de fantasía oriental; en **El difunto protesta** se mezclaban los protagonistas con los mensajeros celestes. En **La sombra amiga** el protagonista de la película se ve en un conflicto de orden moral y material (descubre un desfalco hecho por sus jefes en los propios libros de contabilidad, de los que era responsable) y es ayudado en el intríngulis por la fantasiosa intervención del ex-presidente de los Estados Unidos, Mr. Andrew Jackson, quien, después de beber abusivas cantidades de whisky, después de crearle al protagonista una mala e inmerecida fama de borrachín, después de provocarle inverosímiles líos familiares y públicos, toma directa intervención en el desfalco, y, ayudado por algunos otros próceres de su particular amistad (Washington y Jefferson entre ellos) hace triunfar a la bondad y a los rectos procederes.

La forma en que Mr. Jackson y sus ayudantes se contraponen a los ritos de la moderna sociedad en que aparecen, es todo un pequeño éxito de la comedia, suficientemente fina e intencionada como para que quede asegurado el triunfo de la sonrisa, aunque no exceda, sin embargo, de un tono doméstico y menor. En cambio, la manera en que los villanos quedan derrotados es perfectamente increíble, y no nos hubiéramos rendido tan fácilmente nosotros si hubiésemos sido lo suficientemente malvados como para ponernos a competir, en esta película, con el protagonista y sus amigos los próceres. Por ese lado, falta en la obra de Dalton Trumbo la suficiente dosis de lógica, verosimilitud y energía en el diálogo.

Con todo ello, se logran, desde luego, algunas cosas no muy sofisticadas, porque si resulta muy gracioso y plausible que se le tome el pelo a la integridad moral de los tales próceres, y si resulta muy agradable la comedia que su intromisión provoca, no se hace demasiado jugosa la sátira, ni demasiado asimilables los conceptos expuestos. Es por ello que hay un reproche importante que hacer,

y es el de que el final del film es tan rosado, moralista y mentiroso que nos obliga a pensar (precisamente en el siempre peligroso final) que todo no ha sido más que un bonito y falso cuento de hadas. No creemos en el triunfo de los principios morales y de las virtudes ejemplares, a no ser que ellos se defiendan con todo su vigor. En la obra de Dalton Trumbo los principios y las virtudes triunfan sólo por ser tales, suceso deliciosamente optimista que está peleado definitivamente con la verdad. Hubiéramos preferido la imitación de aquel **Caballero sin espada** de Frank Capra, donde Mr. Smith triunfaba (inverosímilmente) con un larguísimo discurso en el que exponía sus convincentes razones.

Si Ud. está dispuesto a admitir que pueden ser graciosas las comedias en que se dicen mentiras, no tendrá mayores reparos que formularle a esta Sombra amiga.

Cine Radio Actualidad, 25 de diciembre 1942.

Títulos citados

Caballero sin espada (*Mr. Smith Goes to Washington*, EUA-1939) dir. Frank Capra; **Difunto protesta, El** (*Here Comes Mr. Jordan*, EUA-1941) dir. Alexander Hall; **Hijo de Alí Babá, El** (*Ali Baba Goes to Town*, EUA-1937) dir. David Butler; **Un yanqui en la corte del Rey Arturo** (*A Connecticut Yankee*, EUA-1931) dir. David Butler.



Consultorio cinematográfico



Junto a la confección de las fichas técnicas de los estrenos cinematográficos, el **Consultorio Cinematográfico** fue la principal tarea que H.A.T. realizó al momento de ingresar a **Cine Radio Actualidad**, en 1937, aún antes que la crítica de películas, y es muy probable que la idea de la sección fuese propia. En todo caso supuso con certeza la primera oportunidad en que apareció impresa su firma con tres iniciales, luego de que H.A.T. decidiera que no quería prescindir del apellido materno.

Es asombroso el volumen de información confiable que manejaba el H.A.T. adolescente, en una época escasa en libros de referencia que lo obligaba a confeccionar su propio archivo, repartido en fichas de cartón. Pero además de la información, las respuestas de H.A.T. ya contenían la voluntad de precisión y claridad que siempre fueron sus atributos. Esos rasgos, su sentido del humor y el volumen de cartas que respondía por semana, le ganaron una cierta popularidad entre los lectores, aunque a veces debió, según recordó mucho después, inventar respuestas a preguntas inexistentes para que la sección fuese variada y dinámica. Una mayor parte de sus textos para el **Consultorio** tienen un tono gentil y estimulante, en algunas ocasiones despliegan su luego clásica mordacidad (en particular hacia las insistentes admiradoras del actor Charles Boyer) y ocasionalmente también revelan una zona irritable, por lo que una lectora llegó a imaginar que H.A.T. era un “viejo gruñón”.

La página del **Consultorio** omitía las consultas y sólo presentaba las correspondientes respuestas. Cada respuesta iba precedida por el seudónimo de quien había hecho la consulta. Ello le otorga a la sección un carácter estrictamente personalizado, cuasi confesional (la respuesta está dirigida a un lector específico, no a todos) y, al mismo tiempo, una función periodística en segundo grado (porque todos podían leer esa respuesta personal). De ello surge un efecto curioso que, en alguna medida, convierte la lectura del **Consultorio** en un acto voyeurístico, o al menos indiscreto, en especial cuando a H.A.T. se le da por adoctrinar o rezongar al lector. De hecho, en sus primeras ediciones, el título completo de la sección era **¿Le interesa a Ud. lo que respondemos en el Consultorio Cinematográfico?**

La selección publicada a continuación fue realizada combinando diversas ediciones del **Consultorio**, desde enero 1938 y hasta diciembre 1941. Luego de ello la sección desapareció y H.A.T. quedó a cargo de **Disculpe!**, además de escribir reseñas cada vez más numerosas y extensas.



Neófito. — No, la continuidad nada tiene que ver con la faz técnica que usted cita, sino que consiste en la cantidad y calidad —expresamente ésta última— de las escenas por las cuales se pasa de una acción a otra. **Sabotaje** es un buen ejemplo de ella y **Melgarejo** uno malo, sin que podamos decirle a usted expresamente las partes en que es más notoria la falta de continuidad. Continúe consultando así, y algún día podrá firmar “Veterano”.

Selectiva. — Eddie Cantor es judío, sí, visiblemente, pero eso no implica ninguna consideración de las que Ud. hace. Su nombre real es Izzie Iskowitz. A sus órdenes.

El que apretó el tomate en la kermesse (sic). — Sí señor, la labor de Muni en **La vida de Emilio Zola** es superior en todo sentido a la de Victor Francen en **Yo acuso**. ¿Sabe ese amigo suyo que sostiene lo contrario, lo que es la punción lumbar? Y si no lo sabe ¿tendrá usted a bien explicárselo?

La silla del diablo. — Lo que ocurrió con los afiches de **Cargamento blanco** ha sido exclusivamente producto de mentalidades quizá excesivamente moralistas. Como usted pudo verlo bien, aquella mujer desnuda cuyo perfil derecho exhibía el afiche, se cubrió bien pronto con un trozo de blanco, límpido y engrudado papel, y como creyó que así estaba aún muy cerca de convertir en campamento nudista de mujeres vistas por su perfil derecho a los cines de la Cinematografía Glücksmann S.A., se cubrió con un traje de baño, poniéndose a

tono con la temporada veraniega. Era de por sí de muy mal gusto que en un anuncio de **Cargamento blanco** figurara una joven con traje de baño azul o rojo, pero mucho peor fue el espectáculo que hace aproximadamente dos semanas diera el cine colonial: la joven susodicha estaba vestida con un traje de baño verde de tan pésimo aspecto, que si lo ve nuestra compañera de redacción Giselda, le da un patatús.

Anita. — No son las marcas americanas de films exhibidos en Montevideo las únicas que producen en Norte América. ¿Conoce usted los sellos Academy, Ambassador, Celebrity, Chesterfield, Commodore, Empire, First Division, Imperial, Invincible, Liberty, Majestic, Mascot, Monogram, Principal, State Rights, Supreme, Victory? Todas ellas son productoras en pequeña escala, pero no cuentan con distribución para nuestro país. Y los actores de esas productoras no son desconocidos, sino que en su mayoría son los mismos de los que vemos a diario en nuestros cines. Hay alguna película de Jackie Cooper en Monogram; Ann Sheridan filmó para Ambassador; Steffi Dunna para Academy; Reginald Denny, Donald Meek, Irene Ware y otros para Chesterfield; Wallace Ford y Ralph Forbes para Empire; Douglas Fairbanks, Jr., Lois Wilson, Edmund Gwenn, Elizabeth Allan y Gertrude Lawrence para First Division, y así sucesivamente. Aun de las productoras que exhiben normalmente entre nosotros, no viene todo su material: queda mucho que no se exhibió ni se exhibirá nunca entre nosotros.

Pirulín. — A Greta Garbo y Judy Garland escríbales a Metro Goldwyn Mayer Studios, Culver City, California. A Paul Muni a Warner Brothers, 5842 Sunset Boulevard, Hollywood, California. A Barbara Stanwyck a RKO Radio, 780 Gower Street, Hollywood, California. Desearíamos conocer su dirección, dado que se pone a nuestras órdenes. Y muchas gracias.

Disculpe. —¿Usted cree que quien escribe se parece a Eduardo Ciannelli? ¡Cuánta maldad alberga el corazón humano!

Un admirador de Irene. — Irene Dunne aparecerá próximamente con Charles Boyer en **Cita de amor**, actuando también Lee Bowman. Luego en **Invitación a la felicidad**, con Fred MacMurray, Charles Ruggles y Donald O'Connor.

Loca por Charles. Enamorada de Charles. Francesas ansiosas. Una que espera. Una descontenta. 45 voces telefónicas y un kilo y medio de etc. etc. en papel de seda. En la respuesta anterior hallarán satisfacción.

Firulín. — Bien sabíamos nosotros lo del seudónimo: ha sido un error de imprenta la equivocación: Pirulín en lugar de Firulín. ¿Pero Ud. cree que ella tiene tan graves consecuencias sociales y políticas? Gracias por la dirección y esperamos nueva carta.

La chica del auto gris. — Las traducciones al castellano hechas en las leyendas de las películas Metro Goldwyn Mayer alteran los nombres propios en inglés, escribiéndolos de acuerdo a su correcta pronunciación. De allí parte, sin embargo, la confusión consiguiente, al pretender conocer el

espectador los nombres correctos. A Ud., por lo tanto, y a todos los espectadores que se encuentren en su caso, recomendamos leer los repartos que de dichas películas se publican oportunamente en nuestra revista. Recordamos en este momento —y sirva ello de ejemplo— que en **Casemos a mamá** los apellidos Wingate y Thurlow eran escritos Wingeit y Zerlau, respectivamente. A sus órdenes siempre.

Rosa la china. — Es efectivamente Hedy Lamarr la señorita cuya fotografía apareció en ese diario el pasado domingo decorando cierta poesía. No le extrañen esas cosas: ha unos meses en un suplemento de un diario se puso a Burgess Meredith como espía en un artículo sobre la guerra europea. ¡Pobre Burgess! Sic Transit Pictures Mundi.

Esthercita. — El padre de Madeleine Carroll en **Bloqueo** es Vladimir Sokoloff. En **El carrusel de 1939** Frank Morgan no usa a su chofer como amigo, entre otras razones porque no usa auto en todo el film y porque no actúa en la película.

I'm Sorry. — Sí señor, se hacen películas en Colombia, en Venezuela, en Cuba, en Checoslovaquia y hasta en China (pese a la guerra.) Ahí tiene usted **Diao Chan** filmada en Shangai por la Hsin Hwa Films y que distribuirá Modern Film, lo que equivale a decir que no la veremos.

I'm Sorry. — Las academias cinematográficas son efectivamente un grave peligro. Engañando a muchos aspirantes a un trono fílmico con promesas (promesas cobradas), luego desilusionando a quienes se creían a un paso de la gloria, ganan dinero explotando la ambición de los incautos. Esto no quie-



re decir por cierto que todas las academias cinematográficas sean eso, pero sí que en su mayoría se constituyen en centros parásitos de la industria cinematográfica argentina. Le recomendamos mucho cuidado si desea ingresar a alguna de ellas en Buenos Aires. Escriba nuevamente.

Young, but alone. — El final de **Pygmalion** debe ser interpretado en realidad como una burla a los “finales felices”. Porque allí Mr. Higgins considera a Eliza como un “artículo”, entiéndase bien, necesario en su casa, pero no como una mujer amada cuya presencia él desea. En ese sentido debe interpretarse esa última escena, a nuestro criterio.

Un preguntón. — Creemos haber dicho alguna vez en estas páginas que es absolutamente imposible hacer comparaciones —así, en pocas palabras, en una respuesta del Consultorio— entre dos o más intérpretes cinematográficos, sean americanos, franceses, italianos, ingleses, alemanes, griegos, de la zona tórrida, de las zonas templadas o de los casquetes polares. Las comparaciones sólo pueden hacerse en artículos, con muchas explicaciones absolutamente necesarias. Esperamos comprenda claramente esto.

Marucha. — No tenemos noticia de que Charles Boyer filme **Carnaval de nieve**, pero en cambio le podemos afirmar que **Cita de amor** se está exhibiendo en Estados Unidos.

Enamoradísima del precioso, etc. y divino Charles. Ídem. de la contestación dada a Marucha.

Amoureuse de Charles le Charmant. — Ídem. de ídem.

Chiquita, Locas por su ídolo y Locas por la música que fluye de los labios de... ¡uf! — Ídem. de ídem. de ídem. Entre otras ideas revolucionarias que tenemos está la de creer que las cartas que vienen en papeles iguales, sobres iguales y con letras iguales, son de una misma persona.

Cineasta de afición. — El comentario de **El muelle de las brumas** apareció en nuestro número 147, de fecha abril 7. Es ésta, indudablemente, una de las películas predestinadas a figurar en la lista de las superiores del año. Será justicia, etc.

Un señor volcán. — Con entera satisfacción le enviaremos semanalmente nuestra revista a su casa si cumple los requisitos por usted mismo enunciados. Joan Blondell nació el 30 de agosto de 1909, Jean Arthur el 17 de octubre de 1908¹ y Jackie Coogan el 26 de octubre de 1914. El otro nacimiento solicitado no lo podremos facilitar, por la sencilla razón de que este servidor no es intérprete ni director cinematográfico.

Estoy enamorada de usted (sic). — June Travis se llama en realidad June Grabiner y nació el 7 de agosto de 1914.

Uruguayo. — No tenemos noticia de que se filme, o prepare, ninguna película uruguaya por el momento. De las producidas, las mejores, dentro de su relativa calidad, han sido **Soltero soy feliz** y **Vocación**. Escriba nuevamente.

¹ N. del E.: En ambos casos es correcto el día pero no el año, porque las damas declaraban menos años de los que en realidad tenían. Blondell era de 1906 y Arthur de 1900.

Cinéfilo estudiante. — “Wuthering” significa “borrascoso — sa, borrascosos — sas”. Nuestro tintero es inagotable para sus preguntas.

Fidalquito. — El cronista considera un film logrado cuando el relato desarrolla el tema a través de situaciones ajustadas a un ritmo y a un interés que configuran una emoción. Fotografía, intérpretes, diálogo, música, son elementos de ese lenguaje. En **La otra mitad**, las situaciones son forzadas y quitan realidad al relato. Pero hay realidad de cuadros, de momentos, en la fotografía y en el personaje de Sylvia Sidney, profundizado por ésta en su expresión más que en lo que le piden las situaciones de la trama.

Fundy. — El film alemán de Luis Trenker **Conquista de sangre** o **El emperador de California** no se ha exhibido en otros cines al igual que el resto de las películas estrenadas en el teatro Artigas. Tan original cosa procede de que cuando la empresa reputada como nazi alquiló el Teatro Artigas, esa sala quedó sola y abandonada. Es decir que no hay otras salas que empleen la susodicha programación del Teatro Artigas, lo cual obliga a que los films de esa sala no salgan de allí. Tal situación, por el momento afortunada, representa otra situación; la no presencia de las cosas buenas como **Conquista de sangre**. Parece que no hay nada que hacer al respecto.

Pepita. — Es muy cierto que, tal como lo anunciaron diversas revistas inglesas que Ud. dice haber leído, Charles Laughton y Vivien Leigh filmaron juntos cierta película titulada **St. Martin's Lane**. Asimismo, es muy cierto que la única película de Charles Laughton y Vivien Leigh que Ud. conoce, titulada **Calles de Londres**

tenía por título original **Sidewalks of London**. Pero no es cierto que nos estén debiendo una película de ambos intérpretes. Uno y otro son un mismo film, y la diferencia procede de que **St. Martin's Lane** es el título original inglés (el mismo de la novela que dio origen al argumento, perteneciente a Clemence Dane), y **Sidewalks of London** es el título que le puso la empresa americana Paramount al encargarse de la distribución mundial.

Hugo. — Hugo del Carril es argentino, tal como él lo manifestara en esta redacción. No es oriundo de Paysandú, ni mucho menos. Posiblemente Ud. confunde a del Carril con Fernando Borel, que ha nacido en Paysandú.

Eva. — Gracias, muchas gracias. El “viejo gruñón” que Ud. nos ha adjudicado no existe, aunque ello no sea razón para dejar de ver en el mundo otros viejos gruñones. Y por todo lo demás, gracias, muchas gracias.

El hijo del candidato. — El productor de una película es un individuo que decide ganarse un montón de pesos poniendo otros pesos para solventar los gastos que demandará una película. Por lo general y en el caso de las empresas americanas, el productor es permanente, es decir, tiene un contrato con la empresa por el cual permanece tantos o cuantos meses en su labor, debiendo realizar tantas o cuantas películas. Pero en otros casos, el productor es un individuo aislado e independiente, que hace un convenio con la empresa para sólo una película, o dos, o tres. Además de poner el dinero, el productor es el individuo que molesta al argumentista, al director, a la empresa y a los intér-

pretes, intentando reformar el plan de producción: porque por lo general el que pone el dinero no pone la idea, ni entiende de ella, ni posee el *métier* necesario para andar por el estudio y hacer y deshacer dentro de él. Que nos disculpen los productores cultos.

Enamoradas de Victor Francen.

— Próximamente vuestro idolatrado aparecerá en **El fin del día**, película francesa de Julien Duvivier que dará en el curso de este año (la fecha es indeterminada) Uruguay Film en el cine Ambassador. Intervienen allí Louis Jouvet y Arthur Devère en compañía de Francen.

Oriental. — Conseguiremos los datos que solicita, aunque es necesario cierto tiempo para ello.

Polvo de estrellas. — Margaret Sullivan nació el 16 de mayo de 1909; se ha casado con Henry Fonda hace ya varios años, pero se han divorciado, no dejando hijos según tenemos entendido; la lista de sus películas la daremos la semana próxima.

Piel de armiño. — En el noticiario que menciona, donde se muestra el enlace de Annabella con Tyrone Power, es Pat Paterson la madrina de la boda, allí nombrada como “*la esposa de Charles Boyer*”. Aunque algunas admiradoras del astro francés crean que así debe nombrarse, nos parece

demasiada crueldad. En todo caso, ser casada con un astro tan *charmant* es en sí mismo una razón de celebridad. Dijo una vez cierto humorista chileno que “*es muy triste ser célebre y que nadie lo sepa*”.

Calixto. — No, no, no, no y no. Nada de Rudyard Kipling. El argumento de la recordada **Carga de la brigada ligera** pertenecía a Michael Jacoby, quien fue inspirado por el poema de Alfred Tennyson cuya transcripción se hiciera en oportunidad y en inglés en esta revista (n.º 48, mayo 1937). Tal poema, como es de suponer Ud. sabe, se originó en el hecho histórico de la guerra de Crimea, y fue compuesto en la misma tarde del episodio, para ser publicado en la crónica del *Times*.

Quiero saber. — No somos “malos” con Boyer, ni somos mentirosos, ni calvos, ni antipáticos. Si subconscientemente tuviéramos alguna maldad hacia el “divino Charles” (esta expresión está generalizada en nuestros archivos de correspondencia) la ahuyentaríamos en seguida. Y disculpe.

Soy un vulgar Charles Boyer (sic). — Pat Paterson nació el 7 de abril de 1910.

Carry. — Si usted ha empleado ese sistema y no le ha dado resultado, no le queda ningún otro para conseguir una foto de Hugo del Carril, y lamentamos que así sea.



Títulos citados

Bloqueo (*Blockade*, EUA-1938) dir. William Dieterle; **Carga de la brigada ligera, La** (*The Charge of the Light Brigade*, EUA-1936) dir. Michael Curtiz; **Cargamento blanco** (*Cargaison blanche*, Francia-1936) dir. Robert Siodmak; **Carrusel de 1939, El** (*Merry-Go-Round of 1938*, EUA-1937) dir. Irving Cummings; **Casemos a mamá** (*Listen, Darling*, EUA-1938) dir. Edwin Marin; **Cita de amor** (*Love Affair*, EUA-1939) dir. Leo McCarey; **Conquista de sangre** (*Der Kaiser von Kalifornien*, Alemania-1936) dir. Luis Trenker; **Diao Chan** (*Idem*, China-1938) dir. Wancang Bu; **Fin del día, El** (*La fin du jour*, Francia-1939) dir. Julien Duvivier; **Invitación a la felicidad** (*Invitation to Happiness*, EUA-1939) dir. Wesley Ruggles; **Melgarejo** (Argentina-1937) dir. Luis Moglia Barth; **Muelle de las brumas, El** (*Le quai des brumes*, Francia-1938) dir. Marcel Carné; **Otra mitad, La** (*One Third of a Nation*, EUA-1939) dir. Dudley Murphy; **Pygmalion** (*Idem*, Gran Bretaña-1938) dir. Anthony Asquith, Leslie Howard; **Sabotaje** (*Sabotage*, Gran Bretaña-1936) dir. Alfred Hitchcock; **Soltero soy feliz** (Uruguay-1938) dir. Juan Carlos Patrón, Edmundo Bianchi; **Vida de Emilio Zola, La** (*The Life of Emile Zola*, EUA-1937) dir. William Dieterle; **Vocación** (Uruguay-1938) dir. Rina Massardi; **Yo acuso** (*J'accuse*, Francia-1937) dir. Abel Gance.

Disculpe!



A pesar de ser un claro antecedente de otras secciones de miscelánea humorística inventadas después por H.A.T. (como *La Mar en Coche* en *Marcha* o *Mondo Cane* en *El País Cultural*), *Disculpe!* ha quedado sepultada en el olvido. Sin embargo, la audacia y radicalidad de sus contenidos le otorgan una extraña vigencia en la actualidad: lo que en su momento fue la catarsis incendiaria de un joven inconformista de 20 años, que se sentía agobiado por la hipocresía, el provincianismo y la falta de estímulos del Montevideo de entonces, hoy puede ser leído desde la perspectiva de lo contracultural y el abierto desafío a la corrección política.

Esa libertad y esa manifestación anárquica tal vez se expliquen por el hecho de que *Disculpe!* se publicó en *Cine Radio Actualidad* entre mediados de 1941 y mediados de 1942, cuando ya R. A. Despouey se había ido de la publicación (y del país), y la redacción había sido tomada por críticos jovencísimos, como Hugo R. Alfaro, Francisco García Otero, Hugo Rocha, Mauricio Müller, Juan Rafael Grezzi y el propio H.A.T. En ausencia de Despouey, el semanario se transformó en una verdadera “revista dislocada” en la que era frecuente el intercambio escrito de chistes, mensajes en clave y pequeñas provocaciones, de una sección a otra.

Conformada por un conjunto de textos breves y diseñada con un precario pero lúdico sentido de lo gráfico (muy similar al posterior *Mondo Cane*), cada página de *Disculpe!* lleva un subtítulo autoparódico (“*Única sección periodística mundial que no viene a llenar un vacío en el ambiente*”) que preanuncia la tónica del material. El diseño suele incluir, además, dibujos sencillos y recurrentes, como el de un sujeto molesto que exclama “*Disculpe!*” importunando a una pareja, o el de un niño atribulado, sentado en un taburete y portando un clásico bonete de “burro” o “bobo”.

Mientras las posteriores *La mar en coche* y *Mondo Cane* se componen en lo esencial de errores, paradojas, contradicciones o curiosidades observadas en otros medios, *Disculpe!* se integra mayormente con reflexiones personales, a veces en forma de pequeños relatos, casi cuentos breves. Eso explica que llevara siempre la firma H.A.T., mientras que las otras misceláneas suyas nunca fueron firmadas. Por lo general hay siempre dos o tres textos importantes, uno de los cuales es más extenso y funciona como una especie de “editorial” o, mejor dicho, de brulote destacado. El resto de la página se divide en sofismas y “greguerías” que exhiben distintas variaciones del humor, desde el *nonsense* más cerebral hasta la agresión más directa; chistes de estricto consumo interno; ejercicios de metaperiodismo; juegos verbales y, eventualmente, alguna

cita de autores valorados por el H.A.T. juvenil, como Enrique Jardiel Poncela y George Bernard Shaw, práctica que retomó después en secciones de *Marcha* (*Los ojos de la tijera*) y *El País Cultural* (*Tijera*). La firma, el carácter personal de la mayoría de los textos y el uso de la primera persona hacen que las páginas de *Disculpe!* sean el testimonio más explícito sobre sí mismo que H.A.T. escribió en muchas décadas. Aquí aparecen, en sucesión alegremente caótica, el impulso por superarse sin más herramienta que su inteligencia, los padres (mencionados por separado en citas breves), la desconfianza hacia toda forma de autoridad, la impaciencia con los ignorantes (pero sobre todo con los de clase alta), las lecturas, el desprecio por la enseñanza oficial y hasta el eco de los primeros amores.



Única sección periodística mundial que no viene a llenar un vacío en el ambiente

PÓNGASE DE ACUERDO

Hay un montón de gente en el mundo que cree que la vida de ficción nada tiene que ver con la vida real. Entre otros males —e incluso algunos bienes— que tal separación engendra, está el de la crueldad que se tiene para juzgar los hechos cotidianos, mientras se aparenta comprenderlos en, por ejemplo, una película. La buena señora que va al cine y se emociona profundamente con la historia de la Cenicienta que era un ángel de bondad injustamente maltratado por sus semejantes, historia ésta que en una u otra

forma aparece variada de personajes y ambiente, pero que en el fondo es siempre la misma, la buena señora, decimos, quizá se promete a sí misma ser buena en lo futuro y no maltratar a la gente, pero se olvida de su promesa y de su deber moral cuando al día siguiente le dice a la criada cosas non sanctas, que le obligan a buscar otra criada, por el solo hecho de que un plato se haya despedazado en el suelo.

Igualmente, le resulta conmovedora la situación de todas las heroínas cinematográficas que han llegado a ser madres solteras, pero cuando en su círculo de amigas se presenta un caso así, o se habla de un caso lejano, las lenguas viperinas que no comprenden circunstancias atenuantes, maltratan a la víctima con una crueldad que envidiaría la Inquisición.

No puede ser, buena señora. Las muy comprensibles circunstancias que rodean al hecho de ficción, y que mueven a usted a compadecerse y emocionarse, existen siempre en la vida real. Sólo ocurre que usted, con un pésimo criterio, no puede o no quiere verlas.

¿Verdad que la comprensión y la ternura son una cosa preciosa?





Única sección periodística mundial que no viene a llenar un vacío en el ambiente

LÉALO DOS VECES

Cuando usted busque una cosa que no está donde debiera estar, búsquela en aquellos sitios donde no estaría si estuviera.

MALA LITERATURA

"Los hombres temblaban ante sus labios sonrientes. Tras su belleza escondía un alma mercenaria y cruel que no se detenía ante nada para lograr sus propósitos. Conozca Ud. a Regina Giddens, la mujer que hizo de sus familiares una legión de vasallos". (Discurso pronunciado por la marquesina del Trocadero, la semana pasada, a propósito de **La Loba**)

CARENCIA

Nosotros creemos en brujas, pero desgraciadamente no las hay.

ES ORIGINAL

"Si todo el mundo fuese original nadie sería original: sólo sería original aquel que no fuese original, pero como se supone que todo el mundo sería original, no habría nadie que dejase de serlo".

Jardiel Poncela

UNA MENTIRA DEL CINE

Mientras la moral del cine siga en sus trece de hoy, habrá siempre niños espectadores que aprenderán que la riqueza se da siempre a quienes son virtuosos, y a nadie más que a ellos.

Resultado: creerán que los ricos que conocen en el mundo son una gente buenísima e inefable, además de importante.

Mala base para la educación de la vida ésta de desconocer la maldad humana, los sucios negocios de la especulación, las ventas, reventas y canjes de servicios a que el hombre, mezquinamente vendido y comprado, se presta.

Como se desconozca lo malo del mundo, en base a esta ignorancia por ocultismo, no dejará de haber un solo niño en el mundo que al entrar por sí solo en la vida sufra una barbaridad al descubrir que la pureza, la virtud y la paz de que hablan los libros de escuelas, son mentiras de Reyes Magos.

¿Cuándo demostrarán los educadores que han comprendido cosa tan perogrullescamente simple?

CONSEJOS AL PERIODISTA INCIPIENTE

¡Por favor no descubra la América, que ya está descubierta! No inaugure sus actividades de colega amateur creyendo ingenuamente que nadie antes de usted había visto los dramas y las comedias de este mundo. Nosotros le decimos esto, y le incitamos a que se supere a sí mismo y se menosprecie cuando se ve escribir, por una simple razón: en nuestros buenos tiempos, cuando éramos jóvenes del todo, también escribimos sobre la diferencia entre cine y teatro, sobre lo emocionante que era el cine francés —mucho tiempo ha—, sobre la tremenda comercialización del cine americano y sobre el signo de interrogación y de admiración que define "*el arte admirable, siempre nuevo, siempre significativo, que nos llega a nuestras fibras más íntimas y que pertenece al genio del eterno y querido Charles Chaplin*" (un grave derrame de adjetivos). Es necesario estar siempre "de vuelta" de todo, incluso de sí mismo, y para eso es necesario mover el cerebelo, leer, pensar, charlar, pasear por 18 de Julio, tener impertinencias súbitas y decirle al tipo lo que no se animaba a decirle. Si usted cree que es quedarse extático y contemplativo, manso por fuera y por dentro, la mejor forma de adquirir ideas y emociones, el terrible, traicionero y verdugo Cronos (¡uy, uy!) le va a convencer de que no es así.

Su error —su error de usted— es escribir diciendo que **Fantasía** es una maravilla, que **El ladrón de Bagdad** es la concreción de nuestros sueños, que **El largo viaje de regreso** es un drama hondo, y que la gente vería mejor cine si supiera qué es lo que tiene que ir a ver. ¡Ah, Colón! (¿Usted por aquí? Y... ¿qué dice?) Despiértese, hombre. La vida es

acción, el arte es acción, y su derrame de adjetivos dichos desde un solo sitio (¡muévase, hombre!) son un error de ubicación, sólo perdonable si usted está hablando de una inmóvil, dura pero elocuente estatua.

Si usted cree que le hace, no una revelación divina, sino simplemente una información interesante al lector a quien le descubre que **Viñas de ira, Y... la cabalgata pasa y Juárez** son voces para el pueblo, usted es un ingenuo. Y ya ve usted como todos los ingenuos se paran siempre a contemplar el drama, y a decir de él, no explicándolo sino pintándolo en brochazos que usted cree son definitivos. Se para ante el drama porque ahí se puede estar quieto, y porque ante la comedia hay que moverse junto con ella y eso es difícil si usted no tiene una completa Ordenanza del Tránsito en la cabeza. Para pintar el drama en tres brochazos hay que ser poeta, y tal selecta minoría comprende apenas un 2 por ciento de la gente que escribe.

Ya lo quiero ver a usted hablando con exactitud y penetración de las complejísticas ideas que se han entrecruzado produciendo **El ciudadano**.

P.D.: A propósito: trate de escribir con menos puntos y apartes. Ponga verbos en todas las frases. Use menos mayúsculas. Conserve la ilación y el sentido de lo que escribe (no haga como nosotros). Léase *La Risa* de Bergson. Conmuévase menos ante los dramas hondos. Evite toda definición que no sea ingeniosa. Lea a Bernard Shaw. No sea tímido. Lea a Sinclair Lewis. Reconozca que era muy malo lo que usted escribía hace dos años. Disculpe.



CÍRCULO VICIOSO

Mientras existan señoritas cursis, se producirán para ellas novelas cursis, ya que es negocio hacerlas. Mientras existan novelas cursis, más señoritas llegarán a ser cursis, pues la mala lectura, que es la que tiene más poder de extensión, las conquistará para su credo. Y de las películas cursis, no hablemos.

Habrà que destruir uno de ambos factores, por medio de una labor inteligente. Mucho se podría hacer también si cada una de las señoritas cursis se confesara como tal, dejando con ello de serlo, pero esta es tarea nunca comenzada.

También se podría empezar a matar gente, pero difícilmente se ganará nada con ello.

UNA CARTA DE MARCEL CARNÉ

Estimados muchachos de Cine Radio Actualidad:

Me permito abusar una vez más de vuestra característica amabilidad tantas veces probada en la opinión que les han merecido mis películas, para que intercedan en lo posible en una pequeña pero lamentable confusión montevideana. El caso es que, a pesar de que mis relaciones con Julien Duvivier, gran colega y gran amigo, se conducen por sus perfectos rieles, no puedo concederle el regalo de que las gentes digan que él hizo una obra firmada por mí. Como esa confusión parte de Montevideo, creo que son Uds. las personas más indicadas para dilucidarla. Se trata, como ya habrán comprendido, que la empresa del Trocadero retire de su cartel de propaganda de **Lydia**, nuevo film de Duvivier, la aseveración de que este último realizó **El fin del día** y **El muelle de las brumas**. La primera de las nombradas es de él y nadie se lo reprocha, pero **El muelle de las brumas** es mía. Me parece muy mal que la misma empresa que exhibió mi película en esa ciudad, me quiera quitar lo bailado, dándoselo a otro.

A la espera de que Uds. logren dar memoria a los desmemoriados, les saluda desde ya, con todo agradecimiento,

MARCEL CARNÉ

N. de R. – Este gran hombre tiene razón.

LA GRAN MENTIRA

George Bernard Shaw dijo alguna vez algo parecido a esto: "Todo lo que dicen los irlandeses es mentira. Yo soy irlandés, y por lo tanto todo lo que yo diga es mentira. Ergo, mi afirmación de que los irlandeses siempre mienten, es mentira. Y admitido que los irlandeses puedan decir alguna vez la verdad, admitimos que lo que yo dije puede ser verdad. Y si es verdad, eso quiere decir que es mentira. ¿No es verdad?"



Única sección periodística mundial que no viene a llenar un vacío en el ambiente

EL TOBOGÁN MENTAL

Sustancialmente, el problema es éste: Ud. es un tipo que quiere, no sólo "ser algo en la vida", sino además "hacer algo en la vida". Hacer algo por Ud. y por su familia, y por el novio de su hermana, y por el compañero de asiento en el tranvía, y por su amigo del alma, y por los pobres, los negros, los judíos, los pueblos oprimidos, los jóvenes sufridos, la Humanidad, el arte, la ciencia. Ud. es un tipo inteligente, o tiene sensibilidad, o tiene tiempo para hacer algo, y quiere que ese algo sea para bien. ¿Qué hacer?

Es un problema. Si lo que Ud. intenta está dirigido a conseguir su propia figuración, para desde allá arriba hacer uso de sus poderes, es muy probable que Ud. sea vencido por su vanidad, o que equivoque el camino y se encierre en sí mismo, o que no lo equivoque pero llegue demasiado tarde para hacer lo que Ud. quería hacer. Si en cambio hace

caso omiso de su propia figuración, y argumentando que, como los bienes a conseguir son para toda la Humanidad, debe comenzarse por palpar a la Humanidad misma – la masa– y se une a los comités políticos o sociales, suele ocurrir que termina por hacer politiquería, y si en ella pierde se convierte en un mezquino, y si triunfa pierde de vista sus ideales. Y si no se une a la masa pero se dirige a ella indirectamente, suele ocurrir que termina por enredarse en sus errores – todos los errores de juventud son inevitables, como no se llegue a la evasión de esa juventud– o termina por rendirse a esas masas abundantes en individuos sin inteligencia, o sin sensibilidad, o sin educación, o sin moral. Son más que Ud. y son más fuertes.

¿Luchar desde abajo, desde la oscuridad? Significa renunciar a gran parte de la vida misma, y a menudo es comple-

tamente estéril. Luchar desde arriba es ser un vanidoso, desde abajo es inútil, y desde el medio sólo muy pocos lo saben hacer, porque es difícilísima tarea. Además, no luchar es dejar las cosas como estaban, que es dejarlas mal.

¿Se le ha ocurrido a Ud. alguna otra cosa, aparte de hablar del problema, sin solucionarlo? Si no se le ha ocurrido nada, deje de enunciar el problema, por lo menos mientras no llegue a quienes debe llegar, que no son sus familiares, aunque a Ud., rebelde irredento, se le antoje charlar a la hora del almuerzo.

Nos parece muy bien que Ud. quiera abandonar su tobogán mental, y hacer algo por ponerlo en práctica. Pero mucho nos tememos que por ahora no haya manera de hacerlo, lo cual significa, entre otras cosas, que seguirá Ud. cantando su propia ópera.



Única sección periodística mundial que no viene a llenar un vacío en el ambiente

Señor Discotecario de CX6:

Los programas de mediodía llamados "Diversiones musicales" son horripilantes, poco divertidos y detestables. Cámbielos por otros. Disculpe.

SU DERECHO

"El último derecho que le queda al hombre, es el de morir a gusto, cuando le dé la gana... sin ser molestado por el auxilio ajeno".

Stefan Zweig (*Amok*)

TIENE RAZÓN

George Bernard Shaw decía que le parece muy bien Jesucristo y su historia, tanto como le parecía a las gentes cristianas. Pero decía estar seguro de que, si Jesucristo volviera a la Tierra, el gobierno lo metería preso por incitar a la subversión y al desorden. Tiene razón.

¿Usted está de parte de Jesucristo o del Gobierno?

TRAGEDIA HUMANA

La señora fue a ver *Anticleo*¹ y le pareció muy bonita. Incluso dijo, cuando llegó a su casa, que eso era hermoso, que ahí había una gran verdad de la vida, y que la belleza y la verdad se daban cita en la obra.

Después de ello, continuó siendo tan cerrada y mezquina de comprensión, criterio y acción como lo había sido antes. Siguió diciéndole a su hija que no le gustaba ese novio haragán que ella tenía, siguió amonestando a su hijo porque no se dedicaba a nada práctico, siguió creyendo que la hija de los López iba por mal camino, y siguió pensando, en general, que la vida no era broma y que hay que mirar por uno mismo antes que por los demás, y que hay que tener cuidado con lo que se hace en público porque usted sabe cómo es la gente.

Hace veinte años que las obras similares a *Anticleo* le encantan porque tienen un maravilloso poder de ilusión y porque pintan la vida admirablemente, y hace veinte años que opina que la hija de los López no tiene derecho a hacer lo que hace, porque al fin y al cabo el mundo no es de ella sola, y qué se cree ahí, también...

¹ Obra de Manuel A. Bisio estrenada en Montevideo en 1942.

PROPONEMOS UN ASESINATO EN MASA...

No sería la primera vez que un individuo que no la necesita se encuentre con que tiene en las manos una ametralladora sin empleo fijo. Entonces, va a buscar un destinatario para el viaje sin regreso de los pesados trozos de plomo. Proponemos al tal individuo una finalidad lícita, que es la de matar a cierta y determinada gente.

Tal asesinato sería el que propondríamos, si nos encuentran exasperados, para desventaja de todos aquellos seres que desean ser mucho más vivos de lo que en realidad son.

Proponemos una purga inmediata de plomo químicamente puro, para toda la barra de gente sin cultura cinematográfica, con dinero y sin sabiduría, con afanes de moralistas (¿Ud. nunca oyó hablar de cosas decentes e indecentes a una chica bien?) y sin una moral efectiva y práctica.

Las primeras víctimas deberían ser todos aquellos espectadores con dinero suficiente para ir a ver al Radio City **El largo viaje de regreso**, y sin cabeza suficiente

para comprenderlo. Esos individuos que se rieron a carcajadas por no saber interpretar el arte, encontrando ridículo y digno de sus "gracias" todo el aparato exterior, de muy definida contextura, de una obra que requería una examen más profundo del que se está dispuesto a hacer cuando se va al cine con espíritu de diversión para matinee de domingo.

Da la casualidad que esa clase de gente es la misma que llena plateas y palcos del Estudio Auditorio en los conciertos, sin saber nada de música, pero sí mucho de apariencia social.

Hay que asesinarla. Ya somos escépticos con respecto a la asimilación de cultura que esa gente pueda realizar. Puede que mañana nos arrepintamos de ser tan poco comprensivos y tan poco "sobradores" de la incomprensión de la gente. Pero hoy estamos enérgicos, prácticos y belicosos.

Muy belicosos.

Hay que matar gente.

INCOMPRENSIÓN

La semana pasada, visto que en la oficina donde no trabajamos entraba y salía mucha más gente de la que uno puede soportar, recordamos una idea americana y fuimos al despacho de nuestro jefe a ponerla a su consideración. La idea era

colgar en la puerta un letrero que dijese "Si no tiene nada que hacer, no lo venga a hacer aquí ("If You Have Nothing to Do, Don't Do It Here"). Pero nuestro jefe tuvo la avilantez de decirnos que esa es una oficina seria (¡a nosotros con ésas!) y

que le parecía muy mal que estando en la oficina no tuviésemos nada que hacer (nuestro jefe se irrita por cualquier cosa) y que le parecía peor que lo fuésemos a hacer a su despacho. Perdimos el empleo porque somos unos incomprensidos.

EN OTRAS PALABRAS

Señor Discotecario de CX6:

Si usted, hombre culto y ocupado, no tuviera tanto que hacer a la hora de la comida, podría constatar que las "Diversiones Musicales" de dicha onda, de 12 y 30 a 14 horas, son un mosaico de música popular con el que se deja la cultura musical del pueblo exactamente en lo que estaba antes de que a la Radio Oficial se le ocurriera mejorarla.

Le aconsejamos elimine esos programas, y forme otros que tengan música. No es necesario que sean divertidos, como por otra parte tampoco lo son las "Diversiones".

Disculpe.

FRACASO DE UNA PRÉDICA NUESTRA (EDITORIAL)

Nos hemos anotado un nuevo fracaso, con gran satisfacción para toda esta mucha gente que nos rodea en la revista, y que ve hoy cumplidos sus pronósticos y ratificados los juicios que le mereciera esta página el día de su nacimiento. Después de sostener lucha sin igual para que las cosas encontraran por otros caminos su natural derivación, hemos incluido en nuestra última publicación —el *Disculpe* de dos semanas atrás²— un llamamiento al orden y a la cordura, nunca más necesarios que en estos momentos de crisis por los que pasa el mundo. Ese llamamiento, en el que hemos puesto lo más hondo de nuestra voluntad, no ha surtido efecto, y así se nos ha probado, una vez más, que no somos nada, y que no sólo no llenamos un vacío en el ambiente, sino que ese vacío que se nos ha hecho permanece vacío y sin llenar, aparte de que no tenemos ambiente. En estos casos en los que una revista ve cumplidos sus pronósticos, ya que no

sus ideales, impera siempre una gran alegría en los espíritus de todos, y se comprende que para algo se existe. Todos lo comprenden.

Pero este fracaso que ha tenido una prédica del *Disculpe* no viene solo, ni se rubrica con él lo que deseamos sea una brillante e ininterrumpida línea de inacción. Otros hechos vendrán a confirmarnos en nuestras posiciones, y, por otra parte, no sólo todos ellos serán firmes y definitivos, sino que es de esperar que este de hoy se mantenga inconvencible en lo que es.

No podemos ni deseamos pensar que las cosas sean o resulten ser de otra manera, y, por otra parte, conocemos los hechos con la suficiente objetividad y cercanía como para saber y afirmar que sus elementos componentes nos están dando el más rotundo mentís a todo lo que un día nosotros —ilusos y esperanzados en un futuro mejor— consideramos probable, posible y deseable. Tenemos una ciega confianza en nuestros próximos fracasos.

² Se refiere al suelto dirigido al "Sr. Discotecario de CX6", ver pág. 198.



Única sección periodística mundial que no viene a llenar un vacío en el ambiente

DEDICATORIA

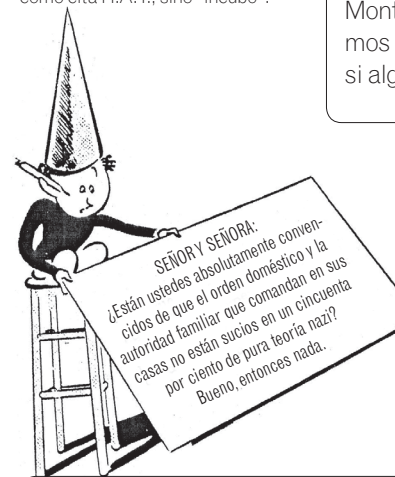
"A Sofía Correa, no por haberme parido, sino porque supo ser la madre que yo necesitaba.

Por su ternura, que restañó mis tristezas.

Por su tristeza, que inculcó mis rebeldías"³

(Serafín J. García,
en *Tacuruses*)

³ En ediciones posteriores de la obra de García la frase no dice "inculcó", como cita H.A.T., sino "incubó".



...QUÉ HUECOTE VEO...

Sí, señor, en Montevideo no se puede hacer nada, porque no hay de esto ni tampoco de aquello. Al 80 por ciento de la gente adulta que oye los proyectos de los adolescentes, le parece muy bien que el muchacho quiera seguir periodismo, teatro, arte de cualquier género, matemáticas superiores, cosas raras y afines, pero después de decir que les parece muy bien, afirman que "en Montevideo no, porque aquí no hay campo" (Vayamos a Tacuarembó). Claro, Montevideo es una ciudad de mentira, en la que no se puede dedicar ningún ser normal a nada que no sea atrozmente rutinario y superiormente improductivo.

De acuerdo, señor, pero ¿qué hacemos por mejorar Montevideo? ¿No le parece que, por ejemplo, podríamos dejar que unos cuantos estudiaran teatro, a ver si alguna vez Montevideo descubre el buen teatro?

FINÍSIMO

Una de las tantas muestras de la espiritualidad de ese maestro de la palabra que es Sacha Guitry, andaba tan escondida que hemos decidido hacerla pública, porque merece una sonrisa reconcentrada del lector. Estaba en el reparto de la muy guitriésca Subamos los Campos Elíseos y se enuncia así: "Marat, René Fauchois; Sirvienta de Marat, Mila Parély; Hija de Marat, Mila Parély". ¿Verdad que es muy bueno?

VICIOVERBAL

Mark Twain era un gran fumador de grandes cigarros, pero defendía su vicio. -Cada vez que me enfermo—decía— los médicos me suprimen el cigarro y me curo. ¿Dónde estaría si no fumara cigarros?

TOCCATA Y FUGA

¿Cómo se cree usted que se escribe la poesía? ¿Pensó alguna vez que ser poeta de oficio es un “no ser poeta”? Para escribir poesía se necesita estar en un raptó de locura, de embriaguez de la vida y del hecho vital. Quizá hasta conviene estar un poquitín excitado. Usted sabe: café, té con limón, vinos blancos. Pero a falta de todo eso, la mejor solución es la de la falta de excitantes. La vida simple, normal, sin rutina, claro, pero con sentido vital, con una dulce embriaguez. Es como sentir música e imaginarse círculos concéntricos de ondas sonoras, que suben y bajan, siendo atravesados por rayos más hondos que todo lo hondo que se pueda imaginar. Y entonces, una tempestad de elementos —hay que imaginar elementos atmosféricos, y rayos y truenos, y nubes grises, plomizas, cercadas en el horizonte por nubes cirrus, nubes pacíficas y pacifistas. Pero no es eso lo que quiero decir. No es tempestad. Es calma, calma atmosférica quieta y callada, pero con un movimiento y una ondulación que habrá que explicar por movimiento atómico. No, no me entiende.

Bueno, pues hay que estar así, como si todo luchara alrededor del artista y éste no se moviera, y fuera recipiente de todas las ondas que a él llegan, y que parecen muertas al llegar a él, pero que en realidad lo están conmoviendo por dentro. Lo conmueven y lo hacen bailar por dentro, y entonces él se siente feliz, como si estuviera enamorado, pero entonces sin estar enamorado. No, tampoco me entiende esto.

No se necesita ningún conocimiento intelectual para llegar al arte. No. El arte llega a usted si usted es sensible, y si en ese momento es capaz de vibrar

en la misma cuerda. Es como un fuego interior. Toda esa masa de acordes psicológicos que usted tiene dentro, se organizan y bailan solos. Y si usted es un hombre completo —¿sabe usted lo que es un hombre completo?— dentro suyo alienta toda la Humanidad, y toda la condición humana. Ud. comprende el arte, y la vida, y el mundo todo. Y encuentra una armonía, un concepto de unidad, que es la explicación de todo, desde su humilde persona a la Naturaleza, explicación única y sola. Pero todo eso sin éxtasis religioso, ni adoración a nadie en particular. No hay una relación de usted a otro, en la que usted está subordinado, sino una relación entre usted y todo lo demás —todo, todo— en la que usted y el todo son iguales, por lo cual usted se siente grande, o mejor, se siente síntesis de algo grande.

La poesía es todo eso, pero si usted, que no sabe música ni pintura, quiere derramarse, quiere inundar de euforia su propia expresión, debe tomar por ésta a la poesía —no importa que sea en prosa— y se limpia automáticamente de toda alegría. La poesía son palabras, y es inútil que usted quiera decirlo todo de acuerdo a las reglas gramaticales.

Usted sabe ¿no? Las palabras no lo dicen todo, pero si usted se empeña en que lo digan, las fuerza y las machaca.

Y tres días después, usted piensa que usted es un enfermizo, quizás un loco. Sí, un loco. ¿Es usted capaz, estando normal, de comprender la anormalidad? La anormalidad pasajera, tan propia de artistas, de genios, y de esa partícula de artista y de genio que tiene un hombre completo.

¿Verdad que no lo comprende?



Única sección periodística mundial que no viene a llenar un vacío en el ambiente

COMPRIMIDO

Extractamos una crítica de Amarux⁴ sobre la falta de urbanidad en el público de los cines: “Individualmente, y a plena luz, seremos una monada. Pero en cuanto la oscuridad nos hace anónimos, somos ‘unas Catitas de ambos sexos’. Y eso no puede ser. Hay que sacrificar un poco el exceso de comodidad, y ser más urbanos. Hay que, en una palabra, comprimirse. Pues como dice el chulapón de *La verbena*, ‘el que no se comprime es un ser irracional, mayormente’”.

⁴ Amarux era el seudónimo periodístico de Eugenio Alsina, padre de H.A.T.

ESTUDIO

Una de las causas más notorias de que tanta gente “preparada” no sepa nada de nada, se cifra en lo mal que sus educadores han encarado el estudio. Los dos vicios más importantes son: el de la escuela, donde se enseña a estudiar de memoria, actitud ésta que ninguna moderna teoría educativa defiende ni admite; el del liceo, donde se intenta que la *Divina Comedia*, pongamos por caso, sea cuidadosamente aprendida y comprendida por niños de 15 años.

Se sigue conceptuando, además, que el individuo estudioso, aun el que sólo emplea la memoria, tiene gran mérito, y se le llama entonces **inteligente**, adjetivo que es orondamente exhibido, y que termina por desvirtuarse muy pronto cuando se constata que el adolescente no sabe desenvolverse por sí solo, e inteligentemente, sino que sabe, y tiene bien aprendida, una lección. Lo malo es que esta lección nada tiene que ver, en los más de los casos, con la vida misma, sino que es una reunión de conceptos muertos en cuanto salen del aula.

¿Cuándo se arreglará la enseñanza, de tal modo que se impida la consagración de los inútiles, de los memoristas, de los archiveros de apuntes, de los intelectuales que sólo saben de estudios, y no tienen una moral y un criterio propios y organizados?

Se nos ocurre que en este caso los defectos son más de las instituciones que de los hombres.

Y A PROPÓSITO...

¿A que no sabe usted cómo se escribe “**alcahucil**”? Pues se escribe **alcací, alcacil, alcaucil** o **alcachofa**, pero de ninguna manera **alcahucil**, ni mucho menos **halcausil**. Claro que no tiene importancia, pero ¿verdad que no lo sabía?

LA VERDAD ETERNA

El individuo tosió, se inclinó y tomó un vaso de agua justo al nivel de la mesa, mientras mantenía sus ojos fijos en nosotros.

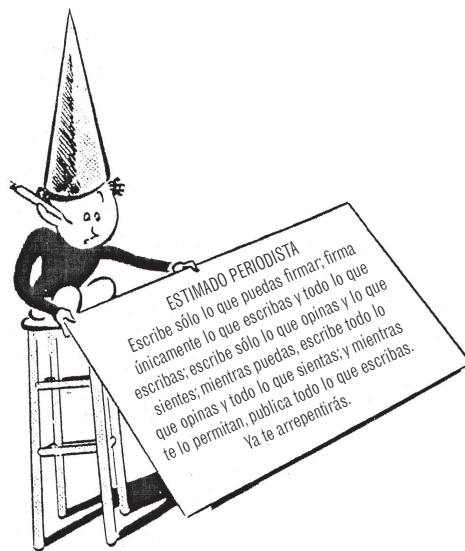
“Y no es sólo en arte que sucede lo que le digo. Tome usted cualquiera de los tipos que andan por ahí, siéntelo en este café, y verá cómo le da la razón a cualquier cosa que usted diga. El mismo individuo que sonreía afirmativamente cuando usted le decía que ‘hay que convencerse, che: mujeres y perras, tuitas son lo mismo’, mira en éxtasis las luces del techo y piensa en las cuatro mujeres de su vida, cuando usted le comunica, minutos después, que ‘la mujer, quienquiera que sea, tiene un no sé qué maravilloso que hace pensar cosas’ y que la comprensión de la poesía ‘depende de haber conocido la feminidad porque no hay poesía sin ella’, a lo cual Ud. puede agregar, y el individuo todavía abrirá los ojos, y balanceará la cabeza de arriba abajo, que ‘la poesía es una cosa ultraterrena y sobrehumana, que flota sobre el mundo sin asirse

a él’. El individuo le va a dar siempre la razón, y le dirá: ‘¡Cuánta verdad hay en tus palabras!’, sin reflexionar que las palabras eran contradictorias, y por lo tanto también las verdades. Esto nos lleva a pensar que, aparte de que el individuo era un cretino poco inteligente, las tales verdades contradictorias eran sin embargo aún verdades, lo cual en un grado más alto nos convence de que la verdad es relativa y el mundo todo también”.

Asentimos lentamente pasándonos la mano por la barbilla. El individuo tosió de nuevo, encendió un cigarrillo y lo miró un instante como pensando en el mal enorme que el fumar le hacía a su tos. Tomó un sorbo de nuestra agua y continuó:

“Esa es una de las verdades eternas que he descubierto: Todo en el mundo es relativo. Y no se lo digo tan sólo de las cosas externas y superficiales, que son, como usted sabe, complicadas y relativas. Se lo digo de todo, y del mundo, considerado globalmente: ahí tiene usted a Einstein, opinando que el espacio no es infinito, que el Universo no es ilimitado, y que como no existe un más allá ultrauniversal y una atmósfera interminable, toda llena de éter, no hace falta crear una fuerza todopoderosa, para que su unidad nos dé un consuelo sobre esta complejidad incomprensible en que vivimos. Entonces las verdades permanentes no existen en el mundo relativo, y una línea recta acabaría por morir en algún punto del espacio”.

Tosió ligeramente, y arrojó de un tinguíñazo el cigarrillo contra el espejo, donde chocó con otro cigarrillo que venía en la dirección contraria, cayendo ambos al suelo. Esa noche el individuo tenía toda la razón. Nos miró fijamente, levantó el índice derecho y se aprontó para decirnos algo.



Única sección periodística mundial que no viene a llenar un vacío en el ambiente

SIN EXPLICACIONES

Antes sí que era fácil explicarlo, porque como los dos se querían mucho y ninguno de ambos era perfecto, ya que eran humanos, cada uno de ellos tenía que reconocer que en el fondo reconocía que el ideal de la perfecta perfección se aproximaba a la perfecta imperfección del contrario, ya que se querían y estaban en el deber de pensar eso del ser amado, y entonces los dos eran felices, cada uno para el otro, y los dos en uno formando uno solo pero no para el ajeno sino para ellos, queriéndose en una forma callada, cálida y animal de compenetración. Entonces se pensaba que el modo en que ellos estaban y se querían era absurdo y maravilloso, aunque era maravilloso sólo para ellos y absurdo sólo para los demás, porque era un tiempo en que ellos no sabían qué era lo absurdo y los demás no sabían qué era lo maravilloso.

Pero después era más difícil de explicarlo, porque cuando no se quisieron y se odiaron nadie logró saber por qué, y entonces sólo había la evidencia de que el uno odiaba al otro en una forma cálida, callada y animal, pero como odiándose a sí mismo, porque cuando se querían, el uno y el otro habían aprendido a ser el otro y el uno, puestos en un solo grupo, y ahora cada uno odiaba a cada otro como si se odiase a sí mismo y un poco en esa forma morbosa en que cada uno se martiriza a sí

mismo para adquirir la conciencia de saber sufrir y la conciencia de su heroísmo por ello.

Y entonces era difícil explicarlo, porque para hacerlo habría que ver el odio dentro de cada uno de ellos, y eso no era fácil porque ambos se comprendían a sí mismos y de por sí en una forma cálida y animal y callada, y comprendían el odio de su contrario, al tiempo que no se lo dejaban comprender a los demás, y había que explicar el odio, y no era tan sencillo como cuando hay flores en el jardín, y usted sabe que las hay —ellas no lo saben— y las ve y las quiere y usted sólo tiene que verlas haber, y no necesita explicaciones. Porque si hubiera explicaciones de las flores ya no habría flores, y usted las comprendería pero no las querría, y usted bien quisiera que en el segundo período de ellos dos, cuando no había ya amor sin explicaciones ni necesidad de explicaciones, sino odio que necesitaba explicaciones, aún cuando era difícil explicarlo, hubiera explicaciones y usted comprendiese a ambos y no le pareciese absurdo, aunque tampoco le parecería tan maravilloso como le hubiese parecido, si usted lo hubiese protagonizado, aquel primer período en el que ellos se querían y usted no comprendía y no tenía por qué haber explicaciones de algo que por fuera era triste y perfecto.

FÍJESE BIEN

La culpa es suya, suya de Ud., aunque Ud. quiera creer que la culpa es de los demás o, mejor aún, aunque Ud. quiera creer que la culpa es de la vida y de las circunstancias y de la manera en que todo rueda sin que sea posible evitarlo. La culpa es suya, cualquiera sea la posición que Ud. mantenga; suya si se encoge de hombros y no cree en la gente que piensa, lo cual le obliga a creer que las cosas están bien como son, y por lo tanto le quita validez a toda queja que Ud. formule; suya si no se encoge de hombros, y cree en la gente que piensa, pero no se dedica Ud. mismo a pensar y a mejorarse. La menor queja que Ud. tenga contra las cosas tal como son, obliga a pedirle a Ud. que ayude a remediar ese defecto. Y no vale que Ud. no lo haga porque no estime en gran cosa su grano de arena; no vale que Ud. se encoja de hombros porque lo que Ud. puede hacer sea inútil y pequeño. No vale porque aunque en lo grande nada se consiga, quizá Ud. remedie parte de su propio círculo y con eso ya habrá conseguido mucho. Sólo le pedimos que piense y que no acepte la jerarquía de nada antes de justificarlo racionalmente. Sólo le pedimos que piense. Ud. por sí mismo obrará en consecuencia. En todo aquello que depende de su voluntad, la culpa es suya si se encoge de hombros. ¡Y hay que ver las cosas que Ud. puede hacer! Vote al candidato que le parezca mejor luego de demostrarse a sí mismo que es mejor, y no más ruidoso; elija su espectáculo de acuerdo a lo que es mejor, y no a lo que le divierta más, porque la posición cómoda ya ha hecho bastante mal, y contribuye a que las cosas sean como son; piense en la educación de sus hijos y en la suya propia (¿había descu-

bierto ya que hay cosas de las que Ud. sabe muy poco?); piense en lo que dice y en lo que deja mudamente de decir. En todo aquello en que Ud. esté libre del engranaje comercial o político o familiar o amistoso, tiene carta blanca para pensar y para hacer. Si Ud. cree en Jesucristo, contribuya a defender a todos los Jesucristos que aparecen todos los días: es decir, no se ría de nada que sea nuevo. Y si no cree en Jesucristo, es probable que crea en Galileo, en Juana de Arco, en cualquiera que haya fracasado ante sus contemporáneos ciegos, fanáticos e ignorantes. Ud. es contemporáneo de algún reformador: no pretenda enviarlo prematuramente a un manicomio sin antes oír y pensar lo que él dice.

No desprecie a los que piensan aún cuando ellos sean humanamente menos completos y más miserables que Ud.; porque la inteligencia es una función pura, y suele estar en desarmonía con la persona que la lleva. Ud. tiene la culpa de lo que le ocurre en tanto que siga siendo parte de las masas fanáticas que determinan lo que ocurre en el mundo. Piense más, incluso a riesgo de sentir menos, incluso a riesgo de tener que cambiar su vida —Ud. es joven y está a tiempo— lea, piense de nuevo, y otra, y otra vez, y no escriba una sola letra con la que no esté de acuerdo. Sea perfectamente consciente de lo que hace y dice, no se deje arrastrar por la inercia. Sobre todo, no le tenga miedo a los peligros de la inteligencia (pérdida de espontaneidad, falta de vida emocional, etc...) porque esos peligros se manifiestan después que la inteligencia ha trabajado mucho. Piense, piense siempre.

Piense que lo real no es siempre lo racional, y que el hecho de que las cosas



Única sección periodística mundial que no viene a llenar un vacío en el ambiente

sean como son no quiere decir que deban seguir siéndolo. Piense que la maldad no es lo mejor, y que si Ud. se propone embromar a Fulano, porque le conviene engañarlo, eso tendrá como consecuencia que Fulano y Ud. sigan creyendo que la maldad es un hecho de experiencia inherente a la naturaleza humana. Crea en que hay una unidad y una verdad única, en que hay un orden y una lógica, aún cuando aparentemente todo es confuso y contradictorio. Sólo la inteligencia es capaz de buscar la verdad en este mundo complejo y si Ud. no la usa, morirá a manos del mundo. Todo aquel que ha hecho algo en el mundo, ha usado la inteligencia y la voluntad de pensar; si Ud. se niega a seguir ese camino, o se detiene en su mitad, jamás hará nada. Piense siempre y obre en consecuencia. Reflexione aho-

ra mismo sobre la religión que tiene, el empleo en que trabaja, la opinión política que sostiene, la última película que vio, la razón porque estudia o no estudia, el motivo del último insulto que dijo, y el buen origen del último dinero que cobró.

Y si después de leernos hasta aquí nos da la razón, pero continúa obrando como si no tuviéramos razón, la culpa será suya. Sólo suya, porque sus quejas contra los vivos que lo embromaron a Ud. serán las mismas que otros más zonzos harán contra el vivo que es Ud.

UD.

Nuestra opinión sobre Ud. está en el artículo titulado "Fíjese bien". Fíjese bien.

NOSOTROS Y YO

Esta sección ha llegado a ser tan personal, o está capacitada en tal forma para serlo, que nos vamos a ver obligados a abandonar las más clásicas formas del sentido y de la ética periodística —pierdan cuidado, que un día de éstos vamos a hablar de ambas cosas— y vamos a dejar de emplear ese nosotros, tan usado por todos los diarios y revis-

tas del mundo, y vamos a emplear el pronombre de primera persona singular yo. Tal cambio no tendrá, desde luego, más significado ni alcance que el de podernos echar a nosotros solos las culpas de lo que vamos a decir. No sea cosa que un día de éstos compliquen a los compañeros de redacción —una gente simpatiquísima, todos ellos excelentes

camaradas (ven, ¡esto es amistad desinteresada!)— con ideas que no se les ocurrieron a ellos. O con ideas que por parecerles perfectamente idiotas no se animaron a llevarlas al papel. Cosa que dicen el infraescrito hace de vez en cuando. (!) Así que ya saben. A ustedes y a nosotros nos consta por escrito que ya les avisé.

PACIFISMO

Mucho lamentamos, por nuestro propio futuro, estar en un todo de acuerdo con la actitud asumida recientemente por el ciudadano estadounidense Lew Ayres⁵. No tenemos sus convicciones religiosas pero creemos en el pacifismo, pese a que no dé hoy resultados prácticos ni tenga otro mérito que el de un acto de conciencia. Cuando nos corresponda, haremos práctico ese acuerdo, y expondremos nuestras razones para ello. A Ud. no le interesa, pero ¿qué opina?

⁵Tras ser reclutado en 1942 Ayres fue objetor de conciencia y se negó a combatir. En cambio pidió y obtuvo un puesto en el servicio médico del ejército y como parte del mismo se desempeñó en varios destinos durante la guerra en el Pacífico.

INOCENCIA

-Che, esteee...
¿tenés plata?
-No. ¿Y vos?



SOMOS UNOS CRITICONES

Claro, se da el caso de que uno exagera la medida y le encuentra defectos a todo. Entonces, a medida que uno va progresando, y se da cuenta de que los errores particulares responden a errores de doctrina, y de organización, se va produciendo el fenómeno de abstracción y generalización, por la que se llega, entre otras cosas, a hablar mal de las normas educativas. La educación moderna tiene muchos defectos, y la mayoría de ellos están encuadrados en el criterio según el cual es más conveniente para el estudiante saber las guerras de Carlos V que los orígenes, hechos y ulteriores de la Revolución Rusa. Pero el principal de los defectos consiste en que esa educación no consigue dar inteligencia a las gentes, que es lo que se precisa. Si eso fuera posible, estaríamos todos salvados. Pero entre tanto, no. En ese entretanto, la gente que se supone tiene una educación lineal y universitaria se dedica a decirle piropos a las nenas en 18 de Julio –Montevideo está lleno de imbéciles bien vestidos y de ancianas que se hacen un lío para cruzar la calle– y el 80 por ciento de los individuos adolece de una ausencia de criterio y de mínima racionalidad. ¿Cómo corregir esa superabundancia de cretinos integrales y de candidatos a convertirse en viejos jubilados cuya máxima opinión sobre la vida y sus problemas es que mañana va a hacer lindo día?

Ese es el grave problema. Nosotros le echamos la culpa a la educación, pero no es exactamente tal. De cualquier manera, de los caminos posibles es el más aproximado y, teóricos como somos, pedimos que se practique. Eso se llama revolución dirigida, social y biológicamente.

Las teorías no sirven para nada pero son muy útiles.

LOS GRANDES INVENTOS

Fabricar cigarrillos para zurdos. Se prenden con fósforos que tienen la cabeza para el otro lado.
¿Por qué no le hace gracia?



Única sección periodística mundial que no viene a llenar un vacío en el ambiente

CAYÓ GRANIZO

Los vidrios temblaron ligeramente, y en seguida crujieron ante el portazo. El individuo entró como una tromba mientras repasaba pausadamente los cristales de sus lentes. Afuera seguía lloviendo.

-Es inútil: el hombre es el rey de los animales. Les dije a los dos viejos del ómnibus que hablaran de otra cosa que del tiempo, y me aseguraron que la democracia les da derecho a hablar de lo que quieran. Les cité a Jardiel Poncela y les demostré que, según él, en el mundo falta originalidad, pero que "si todo el mundo fuese original, nadie sería original; pero como se supone que todo el mundo sería original, no habría nadie que dejase de serlo".

Nos miró a través de sus lentes, los volvió a repasar con su pañuelo y luego tamborileó los dedos sobre los cuadros de su chaqueta, saltándolos en la misma forma que los caballos de ajedrez.

-Por eso me bajé el ómnibus. Ya sé que llueve

una enormidad, y que me olvidé en casa el impermeable que no tengo. Por otra parte, usted no sabía que yo iba muy apurado porque me espera una mujer. ¡Ah, qué mujer! He encontrado una mujer **distinta**. Distinta y sin embargo, ¡tan femenina! Pero no podía soportar a los dos jubilados del ómnibus, y por otra parte, se me ocurrió venir a decirle a usted, a quien tengo el gusto de no conocer, que si todos fuésemos originales, la vulgaridad de ellos sería original, de tal modo que estarían salvados mientras esperan el ómnibus a que llegue la primavera, es decir, la

deliciosa estación de los vientos que parte el alma.

Nos miró de nuevo, pasó su pañuelo por nuestros lentes y dio tres pasos atrás. Dijo con voz estentórea:

-Présteme su paraguas, en retribución a esta tan hospitalaria visita que le hago.

Le contestamos que éramos originales y que no usábamos paraguas.

-Bueno, no importa. Total, ahora ya no llueve. Fíjese usted que poesía hay en esa agua que cae. ¿Dónde va el agua que cae?

Cerró de un portazo y se fue. Nos quedamos restregando sus lentes con nuestro pañuelo.

DINERO

Lo más extraño es que si no busca el dinero es un haragán; si lo busca y lo consigue es un ambicioso; si lo busca y no lo consigue es un inútil; si lo consigue y lo gasta es un derrochador; si lo consigue y no lo gasta es un avaro; si lo gasta y no lo consigue es una sanguiuella; si lo debe es un empeñado; si se lo deben y no lo cobra un pobre diablo; si se lo deben y lo cobra es un usurero. Decimos que es extraño porque hay gente que hace todo eso sin que nadie la insulte.



Única sección periodística mundial que no viene a llenar un vacío en el ambiente

EL MUNDO ARREGLADO

Asombra considerar el hecho de que las gentes puedan tener sus terribles problemas personales, y de que cada persona deba hacer frente a media docena de ellos, cuando se piensa que todo el mundo está admirablemente resuelto, en las escalas mayores de las fuerzas naturales, lo cual tiende a hacer pensar que, aparte la mezquindad y pequeñez de las escalas menores, hay en éstas también un orden, una armonía y una verdad. El arte por un lado, y el misticismo por otro, llevan a esa verdad, a ese más allá de todas las complejidades, a una verdad duradera, justa y equilibrada, cumpliendo la misma función de explicación —es decir, el encontrar una identidad tras de una diversidad— que la ciencia tiene en los grandes términos del Universo y de sus características. Una vez admitida e incluso experimentada esa verdad —el relato de la experiencia mística tiene un admirable poder de convicción, en tanto que la experiencia del arte, que está al alcance de todo ser normal, no deja lugar a dudas

si se lo realiza en determinada manera y en un alto grado— no puede haber dudas sobre la resolución de nuestro problemas cotidianos.

Para ellos, apliquemos el análisis racional e inteligente, y nos quedarán sólo dos vallas: los problemas del sentimiento y los de la conveniencia. Una vez depurados ambos por el razonamiento, parece regla general, para los primeros, el de apoyar los sentimientos más liberales y más espontáneamente humanos (si el problema es entre hijos y padres, breguemos por los hijos); para los segundos, el desprendimiento y la generosidad, que de no ser solución lograda obligan a declarar la sinrazón de ambas partes.

¿Puede someter usted sus propios problemas cuando menos a la depuración según las vías de la inteligencia abstracta y científica? Y en caso afirmativo, ¿por qué no lo hace? Y si lo hace, ¿puede usted exponer tres buenas razones por las cuales usted sigue teniendo problemas, pese a esta nuestra tan práctica filosofía?

CUENTO

El sol es muy fuerte. El camino es pedregoso. El carro tirado por un caballo, conducido por un hombre y cuidado por un perro, se arrastra pesadamente.

-¡Ay, qué cansado estoy!- bostezó el caballo.

-¡Vaya, es la primera vez que oigo hablar a un caballo!- dijo el hombre.

-Yo también- añadió el perro.



Títulos citados

Ciudadano, El (*Citizen Kane*, EUA-1941) dir. Orson Welles; **Fantasia** (EUA-1940) producción de Walt Disney; **Fin del día, El** (*La fin du jour*, Francia-1939) dir. Julien Duvivier; **Juárez** (EUA-1939) dir. William Dieterle; **Ladrón de Bagdad, El** (*The Thief from Bagdad*, Gran Bretaña-1940) dir. Ludwig Berger, Michael Powell y Tim Whelan; **Largo viaje de regreso, El** (*The Long Voyage Home*, EUA-1940) dir. John Ford (circuló después como **Hombres de mar**); **La loba** (*The Little Foxes*, EUA-1941) dir. William Wyler; **Lydia** (EUA-1941) dir. Julien Duvivier; **Muelle de las brumas, El** (*Le quai des brumes*, Francia-1938) dir. Marcel Carné; **Subamos los Campos Eliseos** (*Remontons les Champs Élysées*, Francia-1938) dir. Robert Bibal y Sacha Guitry; **Viñas de ira** (*The Grapes of Wrath*, EUA-1940) dir. John Ford; **Y... la cabalgata pasa** (*Meet John Doe*, EUA-1940) dir. Frank Capra.



Intervalo porteño
(1943-1944)



En 1943 H.A.T. se fue a Buenos Aires, detrás de una mujer "*que por suerte no me dio bolilla*". La dama se llamaba Fabi y aparece descripta de un modo inquietante en el libro *Tola Invernizzi: la rebelión de la ternura*, de Claudio María Domínguez: "*Tenía veintidós años, e3l cabello con mechones blancos y la historia de su origen sin resolver porque el padre había cambiado arbitrariamente de apellido*". Era "*hermosa, intelectual, pero con un encanto especial que consistía en ser adolescente y a la vez mujer (...). Fabi tenía el aire de la Maga de Cortázar, y enloquecía a todo el mundo noctámbulo de las dos orillas del Plata*". En el mismo libro, la propia Fabi describe parte de esa bohemia que compartieron en Buenos Aires H.A.T., Julio Adín, Juan Carlos Onetti y Tola Invernizzi: "*En esa época vivíamos en los bares. Pasábamos de uno a otro hasta muy entrada la madrugada. Homero era más chico que Julio Adín y Juan Carlos, aquellas dos inteligencias. Deben haber sido las únicas personas en este mundo que lo hicieron callar la boca, él que siempre hizo callar a todos*".

Adín le consiguió un trabajo estable en la empresa de seguros Caledonia Argentina. Onetti lo alojó varias semanas en su pieza de pensión y lo vinculó con la revista *Sur*, mediante una carta de recomendación al pintor y crítico de arte Julio E. Payró. La carta fue escrita por el propio H.A.T.: "*Tengo aquí al costado a un incordio formal y oficial, que en sus 20 años jamás ha pisado Buenos Aires. Ahora bien, este buen señor, que se llama Alsina (H.A.T. firma, el muy pretendido periodista) dice, afirma y a veces comprueba que sabe escribir, documentación que no vale de mucho, porque hay mucha gente que dice lo mismo y sin embargo no sabe. (...) El muchacho (el incordio que tiene veinte años) es algo inteligente (garantizado) pero nada más. Si Jep cree que eso sirve para algo, servirá: puede escribir de toda la sucia porquería que es el periodismo. Es lo suficientemente inútil para eso y es un poco menos inútil para escribir de cine, porque algo se acuerda de lo que es el cine (creo que algo domina de eso)*". Tras una firma de Onetti escrita a máquina, hay un agregado: "*P.D.: Recién ahora leo la carta. ¿Ve qué impertinente es? Ahora firmo de veras*"¹.

Además de sus colaboraciones para *Sur*, que no fueron muchas, H.A.T. envió también algunos artículos a *Cine Radio Actualidad*, entre los que se destaca –por curiosa– la crítica de la obra teatral *El diablo andaba en los choclos*, con Luis Sandrini. Su estadía en Buenos Aires se interrumpió a mediados de 1944, cuando sufrió un neumotórax (el estallido de un pulmón) a causa de un esfuerzo indebido "y falta de calcio", según precisaba H.A.T. Con ayuda de su madre, que

¹ *Cartas de un joven escritor*, editadas por Hugo J. Verani; ed. Trilce, Montevideo, 2009.

por una coincidencia volvía en ese momento desde Chile a Montevideo vía Buenos Aires, H.A.T. dejó su empleo y regresó a Montevideo, donde se vio obligado a pasar dos meses en cama para recuperar el pulmón. En esa convalecencia atravesada entre antibióticos e inyecciones de calcio, importaron las visitas de Emir Rodríguez Monegal, quien le proporcionó numerosas lecturas hasta entonces postergadas, desde Melville hasta Thomas Mann.



UN ÉXITO DE BUENOS AIRES

El diablo andaba en los choclos

APENAS COMENZADA la temporada teatral bonaerense, y aún sin tiempo para vender en avisos comerciales toda la superficie del telón (sólo empañada por cuatro rectángulos de consejos), debutó en sus nuevas lides de empresario teatral argentino ese afable hombre de teatro que es D. Alberto Caderoso, que hasta ayer dirigiera al Teatro Artigas de Montevideo, y que hoy está cometiendo la paradoja de dirigir el Teatro Nacional de Buenos Aires... con una obra de autor uruguayo. A estas lides se ha asociado Orlando Aldama, que entre nosotros, popularizando su seudónimo de Pedro Malasartes, tomara graciosamente de los cabellos a la repetida, cambiante e innumerable situación política, con media docena de sátiras que alguna mella hicieron en la pretendida seriedad del panorama público montevideano. Hoy Aldama le escribe una obra de medida a Luis Sandrini, y nosotros los escépticos, que no creemos en las obras escritas de medida, y mucho menos si son para un divo cómico, hemos entrado en la sala con la convicción de que aquello iba a ser una tontería, convicción apenas atemperada por la esperanza secreta e indomable de que algún día Sandrini podría lucir en toda su fuerza esa capacidad de actor que siempre se adivinó detrás de sus erradas (y frecuentemente lamentables) interpretaciones.

La tal tontería es relativa, y consiste, apenas, en que el argumento no dice nada, y es una fácil concesión comercial a través de la cual se sabe que muchacha rica besa a muchacho tonto, muchacho tonto ama a muchacha rica, muchacha rica desengaña a muchacho tonto, muchacho tonto gime, despierta, reacciona, conviértese en muchacho rico, y entonces muchacha rica (ahora tonta) ama a muchacho tonto (ahora rico). El final feliz tira el tercer acto de la obra por un vulgar tobogán, y demuestra explícitamente que el argumento era la prevista tontería inverosímil, vista una y otra vez, y exponente de esa facilidad acomodada que siempre han tenido los personajes de Sandrini para triunfar (en la vida, en el amor, en el dinero, en la justicia, en la relación social) después de haber demostrado largamente su ignorancia, su ingenuidad, su debilidad, su mísera pequeñez.

Pero si el argumento es una tontería, y si sirve para ratificarnos (ya estérilmente) en nuestra convicción de que el teatro es otra cosa, ¡qué virtud, en cambio, la que autor y actor exponen en sus tres actos! De todos los mínimos reproches que los estrictos criterios le han hecho siempre a Aldama, ha habido uno que parecía encaminado a perdurar: el de que sus personajes, precisamente por ser fácilmente simbólicos, y precisamente por moverse en función de un significado de sátira pública (téngase en cuenta la anterior producción de este escritor), carecían de verosimilitud y de naturalidad, valiendo más por lo que decían editorialmente que por lo que humanamente significaban. Hoy Aldama cubre el reproche, y escribiendo no ya en función de una idea satírica sino en función de un actor al que es debido proporcionarle un conseguido personaje, va más allá de lo simplemente cómico (donde el público ríe del actor: payasos), y llega a lo formalmente humorístico (donde el público ríe sólo de lo que el actor dice). Cumpliendo ese requisito nos encontramos ya ante una formal comedia, en la que el diálogo se está componiendo de frases

sutiles e ironías dirigidas, pero más que ante esa frívola virtud, nos encontramos ante la más grande bondad de que los personajes sean ciertos, naturales, convincentes, y poseedores de ese requisito que los sentimentales llaman “calor humano”. Los dos momentos culminantes de la obra son aquel en que Sandrini relata tímidamente, con frases entrecortadas y vacilantes por la emoción del recuerdo, una cierta aventura cuasi-romántica que protagonizó en su aldea (primer acto), y aquel en que, habida cuenta de la ingenuidad con que su personaje actúa y sufre, la amada y frívola muchacha rica le echa en cara su inicua insignificancia y su errada bondad, y le exhorta a despertarse o morir en la demanda (segundo acto). Son trozos dramáticos, en suma, escritos por una pluma sabedora de que no alcanza con la buena gramática para un diálogo, y sabedora de que es necesario ese lenguaje vacilante, jugado con interjecciones, con puntos suspensivos, con aislados énfasis, mediante el cual un personaje puede convencer de que está hablando por su boca y no por pluma ajena. En cuanto actor dramático, Sandrini convence plenamente al decir su diálogo, y por poner su variada mímica al servicio de un hombre que parece vivir en escena, y por eliminar de su juego cómico al increíble grupo de increíbles recursos de sainete con los que fundamentara cinematográficamente su famosa personalidad, resulta aquí que entre autor y actor nos están proporcionando esa virtud del mejoramiento largamente esperado por nosotros. Por ello, nuestras palmas.

Lo otro de la obra no merece desde luego palma alguna, y entra enteramente en el renglón de las concesiones comerciales, renglón abundantemente escrito por la primaria comicidad de casi todo el primer acto (chistes tardíos y balnearios sobre Mar del Plata), y por una furiosa caída en el sainete, dicha por un manisero italiano que parece creado por Marcelo Ruggero, y que hace florecer, al principio del segundo acto, nuestras reservas de escepticismo. Por otro lado, Alberto Bello ratifica su ya justamente aplaudido dominio de la escena, y Nedda Francy ratifica sus trucos de mujer insinuante, frívola, caprichosa, irascible, femenina (!) con los que convence a cualquier hombre de cualquier cosa (y a nosotros de que es actriz de comedia), y a los que debe abandonar cuando le es requerida la postura dramática, en la que ella suele gritar irasciblemente con esa falta de vibración interna que los públicos montevideanos ya pudieron reprocharle en el Teatro 18 de Julio y en diciembre 1942, ente su errada actuación en *De uno o de ninguno*, tres actos de Pirandello con dos primeros actos superlativamente pirandellianos.

Pero por sobre todos los reproches parcialmente dirigidos a las debilidades de la obra y a las del elenco interpretativo, esta buena noticia informada por Aldama y Sandrini es ya suficientemente optimista como para causar nuestra presente satisfacción y la otra futura, cercana y mayor satisfacción de los públicos montevideanos a quienes estas nuevas enviamos.

Buenos Aires, marzo 1943.

Cine Radio Actualidad, Montevideo, 9 de abril 1943.



Seis destinos

(*Tales of Manhattan*, EUA-1942) dir. Julien Duvivier.

AUMENTA LA DEVOCIÓN de Julien Duvivier por los espectadores amnésicos o distraídos que, injustificadamente, olvidaron u omitieron **Carnet de baile** (*Un carnet de bal*, Francia-1937). Hace un año, al filmar **Lydia** (EUA-1941) Duvivier copiaba su propia obra; hoy continúa tomándose a sí mismo de modelo en **Seis destinos**. Inevitablemente, el espectador conjetura que la adición de seis argumentos multiplica por más de seis el mérito y el interés de cada uno; inevitablemente, considera después que tal adición no pasa de ser un superfluo lujo. Los seis protagonistas del film no conservan entre sí otra relación que la muy circunstancial otorgada por un frac que corre de cuerpo en cuerpo, proporcionándoles peripecias no determinadas ni medidas por otro motivo que el simple azar. El lector que haya visto el film nos dirá que en esa diversidad hay, no ya un sentido, sino varios, localizados en cada protagonista; ese lector discrepará con nuestra convicción de que los seis argumentos debieran haber sumado **algo** (los episodios de **El ciudadano** sumaban, insuperablemente, la peculiar vida de un peculiar hombre) y discrepará con nuestra pareja creencia de que la diversidad del film no es una filosofía (un sentido) intentada por Duvivier, sino un cómodo encogerse de hombros y un consumado sometimiento a los seis no miscibles argumentos que le acordó la empresa. La posible unidad de la obra estaría en el estudio de ese curioso personaje que es el frac, pero la incapacidad para la fama que agobia a cualquier frac cuando entra en competencia con algunos de los muchos y célebres astros de las marquesinas, le impidió a éste consagrarse de hecho como el único y lícito protagonista. Después de ser maldito por un descontento empleado de la sastrería en donde nació, el frac trae a Charles Boyer el triunfo como actor, y el triunfo y la muerte como persona; trae a Ginger Rogers y Henry Fonda el descubrimiento casual y regocijante de que eran, y lo ignoraban, el uno para el otro; trae a Charles Laughton el éxito de su vida al consagrarlo como director de orquesta, después de hacerle afrontar la más crítica situación ante un grotesco e inverosímil público de concierto que ríe al ver que el director pierde su ropa entre los desgarrones de la obesidad; trae a Edward G. Robinson una improbable regeneración financiera y moral, después de obligarle a un lamentable y anticinematográfico discurso sobre su historia y su anterior pobreza; trae a J. Carrol Naish la muerte en un avión que se incendia; trae a Paul Robeson el maná del cielo, al contener unos miles de dólares que mejorarán la miseria de una aldea negra, y que pretextan un canto coral de agradecimiento, más apropiado para un final de acto en una ópera de Verdi que para cerrar este mosaico de Duvivier. Los seis destinos se encauzan, presumiblemente, con la aparición del frac; empero, ninguno se debe a ella, sino que se limitan a coincidir con ella. Los seis destinos reniegan de toda mutua similitud y de toda mutua complementación. (Hasta reniegan de lo que mejor pudieron ser: variaciones sobre un mismo tema.) El film no tiene otro fundamento que la idea de juntar nombres suficientes como para un catálogo; otra filosofía que la que significa creer en el azar; otra unidad que la que reporta elegir un frac para testigo del mundo. Considéranse por demostradas esas evidentes flaquezas;

no se añada que los **Tales of Manhattan** incluyen a uno (el último) sucedido en el Sur de los Estados Unidos; evítese la mención de esa otra flaqueza (el episodio de J. Carrol Naish: un criminal que se fuga, de frac, para enlazar dos anécdotas demasiado lejanas, más que para huir de la policía); olvídense, en fin, la seguridad de que la fama de estos **Seis destinos** morirá con la fama de sus intérpretes.

Por sobre estas discriminatorias consideraciones generales, persiste la creencia de que un film vale porque gusta o disgusta, es decir, por lo que de él se opina el día de su estreno. Entonces podrá añadirse que el breve *sketch* que representan Ginger Rogers, Henry Fonda y César Romero, posee, sin duda, el mejor, el más sutil diálogo de comedia que se haya oído en estos tiempos de crisis para la comedia cinematográfica; podrá añadirse, también, que entre la inverosimilitud y la admiración queda repartida la anécdota de Boyer (donde un actor teatral recibe un tiro en el estómago, finge morir, elimina la improbable duda mantenida sobre la integridad moral de su amante, se yergue, castiga la prevista ausencia de aquella integridad, cae inapelablemente muerto); y aún quedará por decir que la escena en que Laughton rompe el frac, conquista la risa del público, y logra luego en su consagración como músico, llega a un patetismo apenas mermado por el ya reincidente vicio de la inverosimilitud. Otras escenas merecen otros reparos (a la escena de J. Carrol Naish le faltan entidad y existencia, a la de Edward G. Robinson le sobra un abusivo monólogo, a la de Paul Robeson, un desperdiciado coro de Hall Johnson), a cada minuto, en cambio, suelen abundar la observancia del detalle, la artesanía de la cámara, la naturalidad e intención del diálogo. Hay un estudiado crisparse de manos con que esos dos excelentes actores que son Charles Boyer y Thomas Mitchell, y esa mala actriz que es Rita Hayworth, prologan y sufren la inminencia de un tiro mortal; hay una cadencia musical y una virtud “jazzística” en esas obligadas variaciones entre Chopin y el *boogie-woogie*, que Laughton debe tocar en el piano del cafetín donde desperdicia su talento; hay una virtud fotográfica digna de Orson Welles en esa repetición de sí mismos que el frac, dos espejos y cuatro personas realizan al nacer el primero; hay un inevitable recuerdo de **Carnet de baile** en esos trenes que hacen vibrar las ventanas de la casa de Laughton, como allí hacían vibrar los nervios de Pierre Blanchard; hay muchos aciertos pequeños, hay una correspondencia exacta entre lo que se esperaba de cada intérprete y lo que cada intérprete hace (el corolario es que Charles Laughton, Thomas Mitchell, Charles Boyer, Ginger Rogers y Henry Fonda son los mejores: este orden no es casual); hay la certeza de que Duvivier puede ser en Hollywood tan excelente director como en Francia, de que el film no posee virtudes fundamentales, y de que, en cambio, posee amenidad, gracia y otros etcéteras. Creemos que estas pequeñas y momentáneas virtudes no bastan; nosotros (razonablemente, insoportablemente) pedíamos más.

Sur, n.º 104, Buenos Aires, junio 1943.



La sombra de una duda

(*Shadow of a Doubt*, EUA-1943) dir. Alfred Hitchcock.

ALFRED HITCHCOCK CARACTERIZÓ sus films por dos señales ineludibles: la abundancia con que prodiga su *sense of humour*, la fuerza y complejidad con que adjetivaba sus argumentos de intriga. De ambas cualidades, Hitchcock solía hacer una, alternándolas personalísimamente (en **El hombre que sabía demasiado**, un criminal interrumpía su frenética huída por los tejados para ensayar cuatro notas en un piano de bohardilla). Ahora, en **La sombra de una duda**, Hitchcock acude al humorismo de Thornton Wilder—que alguna vez escribió *Nuestro pueblo* y que tiene excelentes credenciales para diseñar, construir y detallar la vida diaria de un típico hogar americano (donde sus miembros se resisten a ser típicos y a constituir *an average family*). Este hogar de Wilder es regocijante, y en él irrumpe Hitchcock bajo la apariencia de un tío que es el encanto de toda la familia, pero que comete diversas imprudencias que lo identifican con cierto maniático y perseguido asesino de muy variadas viudas. El tío se apresura en sus imprudencias más de lo debido y en la primera media hora aclara la sombra de toda duda: él es, indiscutiblemente, el asesino. Este adelanto, y la simultánea premura con que algún apuesto detective demuestra ser detective, desarmen a Hitchcock de su mejor recurso: sorprender en todo instante al espectador (véase **39 escalones**, **La dama desaparece**, **Corresponsal extranjero**, **La sospecha**) y lo inducen a la truculencia y a la aventura, incluyendo una pelea final en un tren que parece robada de algún viejo film de cow-boys. Quedan como válidos el magnífico principio de la comedia, algunos elocuentes registros fotográficos, el manejo de la luz y de la música, el trabajo de Joseph Cotten, el trabajo de Teresa Wright. También es válido lo que más se parece a Hitchcock en el film: alternar la expresión de la disimulada morbosidad asesina que preside a un personaje con la evidente y risible ingenuidad de aficionados a lecturas policiales que tienen otros dos. En un par de escenas Hitchcock logra lo que él inventó y lo que otros llamaron *suspense*: el cuadro familiar parece tranquilo, las moscas vuelan, la chimenea cruje, se leen los periódicos, la conversación es nula o banal, pero ante ese cuadro el espectador sabe (no se lo explica, pero lo sabe misteriosamente y quizás poéticamente) que allí ocurrirá algo atroz o criminal. Estos *suspenses* son una indefinible receta de Hitchcock: descubrir y practicar minuciosamente el secreto de su mezcla significa la posibilidad de que sus films dejen de ser tan singularmente suyos. En manos de otro director, **La sombra de una duda** hubiera sido un vulgar film compuesto de un asesino, un detective y una dama joven; en manos de Hitchcock esa pobre identidad se establece lo bastante tarda como para dejar lugar a una probada y primera satisfacción.

OTROS FILMS. Hay una buena razón para desestimar a René Clair. Se llama **Me casé con una bruja** y hace sospechar, peligrosamente, que el gran humorista cinematográfico necesita ahora de cuentos de Cami para hacer sonreír a los espectadores de **A nosotros la libertad**. Ya una vez había usado Clair de lo fantástico en aquel delicioso **Espectro errante**, pero sus fantasmas eran un pretexto para satirizar a los millonarios yankees, a los aristócratas ingleses y a la misma institución de los fantasmas. Aquí una bruja es una niña pícara y rubia (Veronica Lake) que

usa tretas de dibujo de Walt Disney para enamorar al atribulado Fredric March. Ni el propósito valía una película, ni la realización valió más de tres bien conseguidas sonrisas. Muy inciertamente una y otra son de René Clair. No creemos en brujas.

Por encima de media docena de vulgaridades (una patrulla perdida en el desierto, la consiguiente exaltación del heroísmo, el perenne recuerdo del valeroso y fallecido soldado, algunas frases sobre la lucha de las democracias, un convencionalísimo romance, y un lamentable *happy end*) hay en **El sargento inmortal** una idea inteligente y la inmediata negación de ese calificativo. La idea es no interrumpir el peregrinaje de la patrulla para narrar el romance, que sólo aparece ubicado en el recuerdo del cabo Henry Fonda, protagonista. La negación es forzar la memoria de Henry Fonda para que el relato se nos aparezca en estricto, limpio e increíble orden cronológico. En la memoria del espectador importa muy poco el orden cronológico: recuerda más las inepticias que la idea inteligente. Para su bien recuerda asimismo la plausible actuación de Henry Fonda y de Thomas Mitchell, cierto adecuado ritmo de la acción y una emocionante escena en que cuatro soldados se reparten el escaso humo de un último cigarrillo.

Sur, n.º 105, Buenos Aires, julio 1943.

Títulos citados

A nosotros la libertad (*A nous la liberté*, Francia-1931) dir. R. Clair; **Corresponsal extranjero** (*Foreign Correspondent*, EUA-1940) dir. A. Hitchcock; **Dama desaparece, La** (*The Lady Vanishes*, Gran Bretaña-1938) dir. A. Hitchcock; **Espectro errante, El** (*The Ghost Goes West*, Gran Bretaña-1935) dir. R. Clair; **Hombre que sabía demasiado, El** (*The Man Who Knew Too Much*, Gran Bretaña-1934) dir. A. Hitchcock; **Me casé con una bruja** (*I Married a Witch*, EUA-1942) dir. R. Clair; **Sargento inmortal, El** (*Inmortal Sergeant*, EUA-1943) dir. John M. Stahl; **Sospecha, La** (*Suspicion*, EUA-1941) dir. A. Hitchcock; **39 escalones** (*39 Steps*, Gran Bretaña-1935) dir. A. Hitchcock.



El decepcionante Orson Welles

CUANDO, DOS AÑOS ATRÁS, Orson Welles nos asombrara con **El ciudadano**, nosotros creímos sinceramente que aquélla era la película más inteligente que habíamos visto hasta la fecha, la más minuciosamente construida, la más potente de originalidad, de innovación. Esencialmente, el film hablaba de este siglo, del periodismo, del poder de la mentira, de la reluciente y falsa gloria, de la ambición política; formalmente, tomaba todos los recursos del cine (sin crear ninguno), ejercía con ellos el sensacionalismo fotográfico y la obsesión musical, se atribuía (sin derechos) el invento de otro orden de narración cinematográfica que no fuera el estrictamente cronológico. Nunca creímos que aquel frío y vigoroso film fuese una obra de arte, pero sostuvimos en cambio que era el más

audaz documento cinematográfico que se hubiera consumado después de Lumière. En interés de la inteligencia, fue nuestra satisfacción contemplar cómo el cerebro (así fuese el puro y único y limitado cerebro) se incorporaba al cine.

Después Orson Welles vino a Sudamérica, y en un reportaje que le hicieron en Montevideo declaró que sus únicas miras eran la consumación del espectáculo y la exposición de la verdad; esas sus declaraciones y la obvia evidencia de su talento fundamentaron nuestra esperanza en que sus obras fuesen de alguna manera excepcionales. Después vino **Soberbia**, y con ella la errónea creencia de Welles en que los trucos fotográficos y otras secundarias innovaciones formales alcanzaran a darle emoción a una nimia novela llamada *The Magnificent Ambersons*, que sin emoción no tenía razón de ser².

Y después vino **Jornada de terror**. En sus tres primeros actos hay un americano envuelto en una aparente conspiración, entre la confusa niebla de un ambiente bélico en Estambul. El esperanzado espectador de Orson Welles cree adivinar entonces la sabia descripción psicológica de ese ambiente bélico (estilo **Mademoiselle Docteur** de Pabst), pero el americano se complica más y más, y todos parecen perseguirlo, y alguno matarlo, y él mismo confundirse, y entonces se piensa en Kafka, y en la teoría del laberinto, y en que atrás de la confusa y contradictoria variedad de la anécdota hay una identidad, una razón de ser, un motivo. Pocos minutos después de tales lejanas y ambiciosas aspiraciones, el esperanzado espectador de Welles cae a tierra y choca con la más crasa vulgaridad. Descubre entonces que la anécdota es muy repetidamente antinazi, que la presunta conspiración se explica por la inexplicable voluntad de parecer conspiradores que sufren todos y cada uno de los personajes, que las tres cuartas partes de los sucesos expuestos son inapelablemente absurdos, que no existen en la trama una mínima coherencia, una correspondencia lógica, una siquiera lejanísima razón de ser. El esperanzado espectador de Welles que sea, además, y fortuitamente, un acostumbrado espectador cinematográfico, juzgará (creemos) que el único minuto no repudiable de todo el film es el ocupado por una bellísima fotografía de Joseph Cotten descendiendo por la planchada de un barco; en cuanto al resto, recordará inevitablemente que ese villano imponente, gordo y silencioso (tan elogiado por toda la crítica bonaerense) está calcado de un personaje de **Juana de París**, que toda anécdota policial desarrollada entre los pasajeros de un barco será siempre superada por la anécdota policial desarrollada en aquel tren de **La dama desaparece** (del director Alfred Hitchcock), que ese final rematadamente insano en que villano y protagonista se banean tambaleándose sobre las cornisas de un alto edificio azotado por la lluvia, era bastante convencional y mentido allá por 1925, que el ocupar la última escena del film con el respiro posterior al extenuante y casi mortal esfuerzo físico, es ligeramente parecido al incuestionablemente idéntico truco final de **Saboteador** de Alfred Hitchcock. Muy probablemente el espectador se fatigó por haber enumerado tanta fuente de directa imitación, y juzgue que hay suficientes pruebas de la vulgaridad del film en el hecho de usar expedientes

² N. del E.: Posteriormente H.A.T. revisó esta opinión. Un extenso artículo sobre el film puede encontrarse en las dos versiones de su libro *Historias de películas*.

tales como pincharle una goma a un auto para dar variedad a una persecución, o colgar en las calles un retrato de Stalin para enterarnos de que la acción pasa a Rusia, o hacer comer groseramente a algunos personajes para evitar que nos infundan confianza y simpatía. Tendrá razón, pero algo nos importa la memoria y el saber que el director Norman Foster ha sido también el creador de algunos films de Charlie Chan.

Esta abusiva enumeración de las decepcionantes debilidades de **Jornada de terror** nunca habría sido escrita de no mediar la existencia de un innegable talento en Orson Welles, y de no mediar la ingenua confianza que algún día tuvimos en la utilidad y el devenir cinematográfico de ese talento.

Sur, n.º 107, Buenos Aires, septiembre 1943.

Títulos citados

Dama desaparece, La (*The Lady Vanishes*, Gran Bretaña-1938) dir. A. Hitchcock; **Jornada de terror** (*Journey into Fear*, EUA-1943) dir. Norman Foster; **Juana de París** (*Joan of Paris*, EUA-1942) dir. Robert Stevenson; **Mademoiselle Docteur** (Francia-1937) dir. G. W. Pabst; **Saboteador** (*Saboteur*, EUA-1942) dir. A. Hitchcock; **Soberbia** (*The Magnificent Ambersons*, EUA-1942) dir. O. Welles.



Marcha
(1944-1952)

El primer vínculo de H.A.T. con el semanario ***Marcha*** quedó muy poco documentado pero data de los comienzos de la publicación en 1939. H.A.T. se acercó vocacionalmente, por afinidad ideológica con el proyecto, mientras escribía en ***Cine Radio Actualidad***. Durante ese primer período fue —en sus palabras— “un aprendiz de periodista” que colaboró ad honorem en diversas tareas menores, particularmente la corrección de pruebas.

A su regreso de Buenos Aires y tras recuperarse de su neumotórax, H.A.T. se incorporó al semanario en noviembre 1944 para hacerse cargo de la página de cine. Su ingreso se produjo por gestión de su anterior redactor, Danilo Trelles, quien debía abandonar la página debido a sus ocupaciones como organizador de los ciclos de Cine-Arte del SODRE. La producción de H.A.T. durante ese segundo período en ***Marcha*** continúa los criterios evaluativos que venía utilizando desde ***Cine Radio Actualidad*** (desprecio por el cine popular, atención a la construcción del verosímil narrativo, rechazo a la manipulación elemental de las emociones del espectador), pero se advierte una mayor crispación en el tono y una extrema radicalidad en los juicios. Se trata de la etapa de mayor violencia en toda la obra de H.A.T., expresada no sólo en las críticas sino además en una serie de encendidas polémicas, práctica a la que, en otros órdenes y disciplinas, el semanario era muy afecto. La más extensa tuvo por objeto al doblaje, que varias productoras norteamericanas trataron de imponer como una forma de ampliar sus mercados. H.A.T. abordó el asunto dentro de las reseñas correspondientes pero también con extensos artículos y la reiteración sistemática del latiguillo “El doblaje es indeseable”, que llegó a transformar en un verdadero grito de batalla compartido con sus lectores. El indeseable doblaje derivó además en un divertido intercambio con el cronista del diario ***El País***, que defendía ingenuamente una teoría propia (e improbable) sobre el tema. También en 1945 tuvo lugar el primero de varios entredichos con el semanario comunista ***Justicia***, a raíz de una crítica negativa sobre la película soviética ***Arco Iris***. Un apéndice titulado ***H.A.T. contra todos*** reúne la mayor parte de las polémicas sostenidas durante este período.

Es tentador asociar esa crispación con el hecho de que también en lo personal fue una etapa difícil. En 1945 H.A.T. se casó por primera vez (con Andrea Bea) pero el sueldo de ***Marcha*** era apenas simbólico, por lo que debió sobrellevar la nueva situación económica con distintos empleos menores y la ayuda de su familia política. El 9 de noviembre, con el título “Alsina Thevenet”, un suelto en ***Marcha*** deja constancia de que “***H. Alsina Thevenet deja la página de cine de MARCHA para trasladarse a Buenos Aires, donde ocupará un importante puesto. Felicitamos al amigo y lamentamos la ausencia del excelente colaborador. Lo lamentamos no sólo por nosotros sino también por nuestros lectores, pues la página de Alsina era de las más estimadas de***

nuestro periódico por la calidad de sus juicios que, si podían pecar de algo, nunca pecaban contra el público, al cual no perjudica la severidad de la crítica". El "importante puesto" era en una empresa financiera, derivada de la misma compañía de seguros que lo había empleado durante su primera estadía porteña. Para que lo reemplazara en **Marcha**, H.A.T. propuso a su amigo Hugo Alfaro.

Pero la segunda estadía porteña de H.A.T. duró menos que la primera. En febrero 1946 Juan Domingo Perón ganó las elecciones que lo consagraron, por primera vez, presidente de la Argentina. Ese triunfo produjo, entre otras consecuencias, una importante retracción bursátil que en pocos meses hizo imposible la supervivencia de la financiera donde H.A.T. trabajaba, por lo que la única perspectiva factible era el regreso a Montevideo. Allí nació Andrés Alsina, único hijo de H.A.T., en noviembre 1946. El matrimonio se deterioró rápidamente y terminó en divorcio hacia 1950.

La tercera y más productiva etapa de H.A.T. en **Marcha** se inició a fines de abril de 1946, en estrecha colaboración con Alfaro. Desde esa fecha y hasta febrero 1952, ambos cronistas tuvieron por hábito no firmar sus respectivos artículos, salvo en algunas ocasiones puntuales. Según el propio H.A.T., "*nos hicimos cargo a cuatro manos de la página cinematográfica de Marcha, con la curiosa responsabilidad de ser también el autor de lo que el otro escribía, a menudo sin haber visto siquiera la película en cuestión. Esa confianza nos tuvimos*". Pero es posible detectar las diferencias de estilo entre uno y otro porque Alfaro era cultor de una prosa de frases más extensas, de construcción más armoniosa y menos beligerante, y de argumentaciones generalmente basadas en una recepción más emotiva que intelectual. El estilo de H.A.T., aunque siguió depurándose con los años, ya mostraba las características que terminó asumiendo en la madurez, y es necesario anotar que desde 1946 se lo advierte menos irascible y sarcástico que en su anterior etapa en **Marcha**. Dicho estilo ha sido señalado como el modelo para la tipología del crítico cinematográfico de la "generación del 45" que describiera Carlos Real de Azúa: "**1) relativa descolocación frente al espectador medio, que sólo ve en el cine un pasatiempo; 2) enjuiciamiento preferente de los valores formales del film; 3) desconfianza frente a la expresión de sentimientos ('sensiblería', 'sentimentalina', etc.); 4) una concepción del mundo signada por el inconformismo (protesta social, denuncia de tabúes sexuales, denuncia de la sordidez y del caos del mundo moderno); 5) pese a lo anterior, negativa a supeditar el cine, como instrumento de arte, a consignas políticas o religiosas; 6) valoración de filmografías relativamente exóticas: el cine sueco (...), el cine japonés, el cine polaco, etc.; 7) escritura donde no es infrecuente el humorismo, el 'self restraint', el 'understatement', de tónica inglesa**".¹

Si bien la "generación del 45", también llamada "generación crítica", tuvo su actividad más perdurable y reconocida en el análisis y difusión de la literatura, tanto en el descubrimiento de escritores como en la revaloración de determinados nombres de las letras rioplatenses, la crítica de cine (y la de teatro) se acopló a aquella como parte de una cosmovisión y de propósitos comunes: penetrar la insular, pro-

vinciana cultura uruguaya de valores, códigos y tendencias cosmopolitas; ejercer una labor pedagógica del público; y sostener una ética implacable que mantenía una misma distancia crítica ya se tratara de objetos culturales locales o extranjeros. A esto se refería Emir Rodríguez Monegal, tal vez el exponente más brillante de esa generación, cuando afirmó: "**Una de las características más notorias del equipo que irrumpe en Marcha hacia 1945 es la comunidad intelectual. Aunque hay grandes diferencias de estilo vital, y hay notorias diferencias de intereses y hasta especializaciones –por ejemplo, Alsina Thevenet parece sobre todo un fanático del cine como hecho cultural válido por sí mismo, en tanto que [Carlos] Martínez Moreno, más allá de la crónica teatral está muy abierto al hecho político– hay un sentido comunitario en la tarea periodística de este primer grupo de la generación del 45, un respeto por la obra crítica objetiva, una desconfianza de los presupuestos emocionales de la creación, una reserva frente a las palabras y los sentimientos mayúsculos, una reticencia a creerse escritores**".²

La oferta cinematográfica se modificó sustancialmente en el Uruguay durante el período 1946-1952. A los ciclos pioneros de Cine-Arte del SODRE se sumaron en 1948 la creación de Cine Club del Uruguay y un año después la de Cine Universitario, que multiplicaron las posibilidades de acceso al material histórico, además de alentar publicaciones, promover la creación de archivos fílmicos y documentales y procurar inclusive el rodaje de films independientes. Hasta ese momento la cartelera comercial uruguaya se había mantenido mayormente dominada por el cine norteamericano, con alguna presencia más o menos importante de films británicos, franceses y argentinos, pero esa situación comenzó a enriquecerse gradualmente, primero con la irrupción del neorrealismo italiano (estrenado en Montevideo de manera más inmediata y completa que en Buenos Aires) y enseguida con una mayor presencia soviética, con el nuevo perfil del cine francés de posguerra (vg. films de Tati y Bresson, que nunca llegaron a las salas comerciales porteñas) y con el progresivo conocimiento de cinematografías hasta entonces desconocidas, como las de Japón o Suecia, que desembarcaron en los festivales de Punta del Este en 1951 y 1952. La página de cine de **Marcha** hizo todo lo que pudo por orientar al espectador hacia esas nuevas direcciones, que planteaban de hecho alternativas concretas a las fatigadas convenciones de la mayor parte del cine norteamericano, que eventualmente también debió renovarse. A esa perspectiva de constante exigencia crítica, H.A.T. y Alfaro le agregaron algunos recursos de eficiencia periodística que ya habían practicado en **Cine Radio Actualidad** (como la Guía Cinematográfica, sección que sintetizaba la postura de la página respecto al conjunto de películas en cartel) y que procuraban una llegada más pragmática al lector superficial o apurado.

Además, durante sus años en **Marcha** la labor de H.A.T. no se restringió a la reseña puntual de los estrenos cinematográficos, sino que implicó un cabal ejercicio del periodismo cultural, denunciando, por ejemplo, la conformación de un jurado literario, la situación de la censura estalinista a prestigiosos músicos o el inicio de las Listas Negras en Hollywood (un asunto al que convertiría en su especialidad).

¹ En la revista argentina **Ficción**, 1957, citado y resumido por Alberto Paganini en el N° 35 de **Capítulo Oriental**, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1969

² E. Rodríguez Monegal, **Literatura uruguaya del medio siglo**, Ed. Alfa, Montevideo, 1965.

Asimismo, se permitió esporádicas incursiones en otras áreas, como la ocasional crítica teatral o literaria. En agosto 1951 H.A.T. firmó una extensa reseña de *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti, que apelaba al dudoso recurso del conocimiento personal del autor para realizar una suerte de desenmascaramiento (hoy diríamos “un escrache”) de las supuestas operaciones utilizadas en la creación de la obra. Demás está decir que ese análisis es un grueso error, pero ilustra la falta de concesiones (a las componendas, a los amiguismos, a los lazos de aldea) con que se embanderaba la “generación crítica”.

H.A.T. realizó toda esa actividad de manera esencialmente vocacional, a cambio de un salario modesto que debía completar con otras tareas. Recién en 1947 logró cierta estabilidad económica al obtener un empleo como auxiliar en la Caja de Ahorro Postal. Su relación con *Marcha* terminó en febrero 1952 tras un feroz enfrentamiento con su fundador y director, Carlos Quijano. La causa fue la cobertura del segundo Festival de Cine de Punta del Este de 1952 (ver pág. 673), un evento al que Quijano se oponía. H.A.T. se vio sumariamente despedido sin indemnización por “mala conducta”, consideró que esa decisión era injusta, demandó al semanario y redactó un minucioso alegato (ver pág. 699) que fue la base de su defensa. Ganó el pleito, cobró la indemnización (que era simbólica, en tanto proporcional a su magro sueldo) y se la gastó en una cena para festejar el triunfo con su abogado y amigo Darío Queijeiro.

La siguiente selección se pretende representativa de lo publicado por H.A.T. en las páginas de cine de *Marcha* entre 1944 y 1952. Es inevitable un cierto margen de error desde 1946, cuando Alfaro y H.A.T. decidieron firmar la página de manera conjunta, pero al mismo tiempo toda incertidumbre queda preservada por la declaración de “producción a cuatro manos” que ambos acordaron.



MARGARET SULLAVAN JUSTIFICA A

Aurora de sangre

(*Cry Havoc*, EUA-1943) dir. Richard Thorpe.

ES CURIOSO: tres años después de haber entrado Estados Unidos en la guerra, el cine insiste en realizar películas de propaganda en las que, inevitablemente, dos o tres personajes declaman un concepto formulable así: *“Esta vez sabemos por qué luchamos; estamos en guerra para conseguir la libertad, la paz, la unión universal”*. El común de las gentes no quiere más películas de guerra; la suspicacia de algunas de esas gentes llega a producir, inquisitivamente, la observación de que es dable creer que existe un alto número de pacifistas y de escépticos en Estados Unidos, porque tan especial insistencia en declamar los fundamentos de la guerra mueve a dudar de éstos, o, cuando menos, mueve a creer que la propaganda debe estar orientada a públicos americanos que no crean obvia la justicia y oportunidad de esta guerra. (En *Crimen y castigo* el juez Porfirio le dice insuperablemente a Raskolnikov: *“Sí, está bien, ya sé que usted no delira. Ya me lo dijo ayer. Incluso insistió en ello”*).

Esta vez se trata de doce enfermeras sitiadas en Bataan por las bombas japonesas. El hecho de que la acción esté casi exclusivamente basada en estas doce mujeres (los soldados aparecen episódicamente en la pantalla) y el hecho de que toda la película se desarrolle entre las escasas paredes del cuartel general en que ellos se alojan, tiene como principal inconveniente, el facilitar una charla incesante, y, por tanto, el brindar una ocasión para declamar sobre las finalidades de esta guerra. Los mismos hechos tienen un par de ventajas: poder describir, aunque sin mayor profundidad, la psicología de doce personajes y, más originalmente, el poder expresar, en términos de reacciones psicológicas, todo el proceso exterior de la batalla. Es cierto, sin embargo, que esta norma se ve interrumpida por la ubicación de dos bombardeos realizados con inmejorable técnica; es cierto, asimismo, que las mencionadas reacciones de los personajes suelen ser minuciosamente obvias, porque obvios son los sucesos del film (en el que los japoneses bombardean pérfida y tenazmente un hospital y matan a balazos a una inocente joven; en el que dos de las enfermeras pleitean milagrosamente por un hombre cuya figura no se llega a ver en momento alguno). Pero de la armazón del film, así orientada hacia sus personajes más que hacia sus sucesos, quedan entre una interminable serie de convencionalismos previsibles, dos preclaros momentos: uno es aquél en que ante la posible muerte de una enfermera herida, y ante el alucinado silencio de sus compañeras, una ex corista quiere alejar la preocupación con un toque de alegría, y comienza a reeditar su número favorito, llevando así la escena a lo patético; otro es una conversación telefónica sostenida por Margaret Sullavan con esa voz gimiente y conmovedora y esos ojos doloridos que nos han emocionado y admirado en cada intervención de su larga y plausible carrera.



Probablemente la sola actuación de Margaret Sullavan justifique el ver **Aurora de sangre**; probablemente no es expresable en palabras el patetismo de su personalidad.

Marcha, 8 de diciembre 1944.



La compañía de Camila Quiroga se despidió con la obra inglesa *Mujeres en el ocaso*

CUANDO EN 1942 fuera estrenado entre nosotros el film **Damas retiradas** (*Ladies in Retirement*, Charles Vidor-1941), la mejor crítica cinematográfica del momento apuntó que, si bien no era ese género policíaco el mejor tema para presentar al cine que se desea ver, era en cambio su forma cinematográfica, por constituir un armonioso compendio de las mejores virtudes en dirección, libreto, interpretación, música y fotografía, un válido ejemplar del cine que esa misma crítica (entendemos con razón) desea ver. Cuando ahora Camila Quiroga presenta, con este título que pronostica un dramón, a la misma obra dicha en su meritoria forma teatral de origen, sólo se les puede ocurrir a los críticos teatrales montevideanos, que no suelen ir al cine, que suelen olvidarse del cine cuando lo ven, y que elogiaron (alguno de ellos en forma peculiarmente conmovedora) ese drama retórico titulado **Amparo** con que debutó Camila Quiroga, el prescindir de esta segunda obra en la forma casi total lo que lo hicieron. La pieza no trata, como pareció creerlo uno de los pocos críticos que la comentaron, de describirnos el carácter íntegro y el amor fraterno de esta ama de llaves que por evitar la miseria de sus dos hermanas locas llega a asesinar a su patrona y a apoderarse de todos sus bienes, mediante la adición del robo y la estafa a su primer delito. Contrariamente, los autores

(quizás por ser ingleses y consecuentemente por ignorar las necesidades peculiares que el divismo teatral padece en el Río de la Plata) narran la situación, y al incluir en la pieza a un sobrino de la asesina que progresivamente logra reconstruir el primer delito y los que obligadamente hubieron de seguirle, dan a la obra una continuidad y un rigor narrativo positivamente extraño en estas piezas donde la acción teatral suele ser un pretexto para el discurso. El subordinar el diálogo a la estricta necesidad de la lógica escénica, el proporcionar un cuidadoso apunte psicológico, el conservar una imperturbable línea narrativa que recuerda, con plena constancia de sus diferencias, el rigor de una buena novela policial, y, sobre todo, el confiar toda la acción a la escena misma, y no al relato de serviciales personajes, son factores que le confieren a la obra una categoría teatral formalmente válida. Se nos dirá (se nos dijo) que intrínsecamente estas *Mujeres en el ocaso* sólo dicen un melodrama policial, sin mayor dosis de ese ambiguo elemento que las gentes llaman “valor hu-



mano”. De acuerdo, pero pongámonos a revisar el repertorio teatral que integra nuestras temporadas y encontraremos, aún en las obras mejor cotizadas, un artificioso arreglo de las circunstancias previas al primer acto, un acomodativo de la psicología de los personajes, una pronunciada pendiente hacia la retórica, defectos de los que esta obra no sufre, muy probablemente porque está hecha para espectadores más lúcidos (los públicos ingleses y americanos) que los matrimonios maduros de que se compone, mayoritariamente, el ambiente teatral rioplatense.

La traducción que realizara el señor Francisco Madrid se ve disminuida en su corrección por un par de españolismos con los que se sustituyó a un par de expresiones de intraducible jerga inglesa; más importantemente, se vio disminuida por una adaptación específicamente dedicada a esta Compañía, deslizándose tres o cuatro comienzos de monólogos aptos para Camila Quiroga, y dichos por ésta en esa forma digna y grandilocuente (a menudo con los brazos cruzados sobre el pecho) de que padecen actrices tales como Lola Membrives y, en otro terreno, Joan Crawford. Muy bien en cambio la escenografía, los efectos técnicos (con excepción de la música de fondo, que suele sobrar) y la interpretación del actor Daniel de Alvarado, que por otra parte parece ser la única figura del elenco que vio **Damas retiradas**.

Al principio de esta crónica quisimos significar las ventajas que a intérpretes, público y crítica pudo haber brindado el no evitar a película tan dotada de valores.

Marcha, 8 de diciembre 1944.



ES INSOPORTABLE

Tras ellos... ellas

(*Four Jills in a Jeep*, EUA-1944) dir. William A. Seiter.

CON EL PRETEXTO de que algunos astros cinematográficos realizan espectáculos de entretenimiento para las tropas, la 20th. Century Fox nos infiere aquí las presuntas biográficas desventuras de las actrices Kay Francis, Martha Raye, Carole Landis y Mitzi Mayfair, durante su visita a Londres y África del Norte. Las desventuras no son tales, sino una sola e interminable serie de canciones y danzas, que misteriosamente la película anuncia como auténticas y vívidas. Si lo que en la película ocurre fuera auténtico, habría que compadecer a los soldados americanos de todos los frentes del mundo por tener que soportar las diversiones que su gobierno les envía; habría que tomar buena nota, además, de que la cuarta parte del presupuesto bélico americano se invierte, también misteriosamente, en superfluos gastos de trajes, cuentas doradas, escenografía y focos eléctricos. Pero afortunadamente lo que en la película ocurre, lejos de ser auténtico, cabe a la



perfección dentro del formato de películas musicales que Hollywood, sin gracia ni compasión, suele inferirnos. Al lado de la enfermería americana carente de personal y necesitada del sacrificio de todos, hay un salón cabaret, en el que las gentes bailan y los moros juegan a los dados; en medio de la lucha las actrices banalmente coquetean y una primorosamente se casa, vestida con envidiable lujo; en cualquier regimiento habita una afiatada y estudiosa banda de *swing*. La película es tontamente musical y está hecha con ese criterio conservador por el que se intenta convencer a los Estados Unidos de que estamos en guerra pero igual todo va bien y los instrumentos no se desafinan.

Marcha, 15 de diciembre 1944.



UNA BUENA COMEDIA
Hoy es mañana

(*It Happened Tomorrow*, EUA-1944) dir. René Clair.

CUANDO RENÉ CLAIR encontró en los argumentos de sus películas algo que decir con referencia a la naturaleza humana, a las relaciones entre los hombres, a la textura de la sociedad, supo decirlo con habilidad e ingenio, porque su condición de humorista le capacitó para descubrir donde existiera el punto débil o ridículo de cada situación. Tal humorismo dirigido hacia las cosas reales explica la trascendencia de **A nosotros la libertad** (donde contrapone la libertad y la anarquía a todo el mecanizado sistema industrial moderno, y a la codicia, egoísmo y rutina que éste presupone), de **El espectro errante** (donde se burla tanto del Babbitt americano como de la leyenda escocesa sobre los fantasmas) y hasta de **Pasión fatal** (primera de sus películas americanas, en la que un tema endeble le permitió, aún, contraponer su espíritu de francés a la rudeza yankee). El burlarse de un absurdo es válido en tanto que ese absurdo tenga existencia real (y hasta el espectro de **El espectro errante** la tenía, puesto que en cuanto producto de la fantasía humana reside o residía en algunos escoceses de hoy, respetuosos de la tradición, o en algunos millonarios americanos fascinados por ella). En cambio, el crear artificiosamente un absurdo para burlarse de él, es trampa que René Clair se rebajó a realizar en **Me casé con una bruja**, que no perdurará entre sus mejores films.

¿Por qué entonces este artificioso absurdo de **Hoy es mañana** excita nuestra simpatía y nos mueve, aunque sea mínimamente, a solidarizarnos con su creador? Esta historia del periodista que en tres oportunidades consigue con un día de adelanto la edición de su propio diario, es un mero producto de la fantasía, y aparece anunciada al espectador, con aparente rigor, en una noticia preliminar que dice:



“Ud. no tiene por qué creer en este cuento”. Y sin embargo, el deseo de conocer el propio destino es elemento real de los hombres, y es quizás en este punto de contacto con la naturaleza humana que el film de René Clair encuentra una validez y probablemente una trascendencia.

Pero el relato de **Hoy es mañana** no se pliega con rigor al problema personal del periodista que llega a saber su destino; menos seriamente, se atiene a las complicaciones policiales derivadas de que ese periodista conoce con sospechosa precisión los detalles de un asalto; más tarde, se atiene a los miles de dólares que el periodista roba al hipódromo, por saber los nombres de los cinco ganadores de la tarde; y luego, a la noticia de su propia muerte que el periodista encuentra en el diario, y a la demostración de cómo la noticia será publicada por error. De haberse mantenido seriamente en el sentido del relato eliminando particularidades, prolongaciones y pareja romántica, René Clair hubiera sido seriamente simbólico (uno de los autores del argumento, Lord Dunsany, lo fué en un cuento que incluye a los ganadores del hipódromo y a la verídica noticia de la muerte del jugador). Pero no atento a ello, construye una amena comedia de enredos sabiamente originados y modestamente proseguídos, en la que de todos los intérpretes sólo el anciano John Philliber (un curioso encargado de archivo, que provee de cualquier diario viejo y de uno demasiado nuevo) parece haber entendido a René Clair. Fuera de su propia senda, René Clair imita graciosamente al René Clair de **Un sombrero de paja de Italia** cuando anuda una complicación tras otra sin complicarse por ello (escena de la violación de domicilio a cargo de un presunto amante de Linda Darnell), o cuando suspende una pomposa ceremonia para ajustar un detalle trivial; dentro de la senda del film, llega a una idea brillante: el periodista lee el diario del día siguiente y, al encontrar publicado un artículo suyo, lo copia del diario para llevarlo a la imprenta.

Marcha, 15 de diciembre 1944.

Títulos citados (Todos dirigidos por René Clair).
A nosotros la libertad (*A nous la liberté*, Francia-1931); **Espectro errante, El** (*The Ghost Goes West*, Gran Bretaña-1935); **Me casé con una bruja** (*I Married a Witch*, EUA-1942); **Pasión fatal** (*The Flame of New Orleans*, EUA-1941); **Un sombrero de paja de Italia** (*Un chapeau de paille d'Italie*, Francia-1928).



Si Eva se hubiese vestido: debut de Gloria Guzmán y Enrique Serrano en el Artigas

EN TIEMPOS IDOS los señores Pondal Ríos y Olivari eran dos inteligentes, perspicaces y hábiles periodistas cuyos recortes era sensato guardar; luego fueron dignos argumentistas cinematográficos, mereciendo plácemes la intención de, por ejemplo, **El mejor papá del mundo** o la construcción de, por ejemplo, **Los martes orquídeas**. Luego hicieron para el cine un dramón imposible llamado **El viaje** y para el

teatro una buena comedia llamada *No salgas esta noche*. Con Gloria Guzmán y Enrique Serrano descubrieron una fuente de riquezas en la que la calidad de la obra no era lo más importante. La última inversión financiera se llama, sin aparente razón, *Si Eva se hubiese vestido*, y llenó la sala del Artigas en su debut del pasado martes. La seguridad del éxito público ha permitido la prescindencia de toda trabajosa virtud; esta comedia musical se cifra más en los recursos del teatro Maipo (incluyendo a Gloria Guzmán, Juan Carlos Thorry y la "Sra." Blackie) que en las capacidades de los señores Pondal Ríos y Olivari. Todo pretexto de argumento no llega a ser superior a los engendros que Ivo Pelay escribía y escribe para Francisco Canaro (*Sentimiento gaucho* y demás pamplinas); toda noción de continuidad y de seriedad argumental no existe en mayor grado aquí que en las obras de Paquito Busto. Ambos reparos son obvios y superados por los autores; los siguientes son más graves: todo posible trance de comedia está sustituido por un cuplé de letrilla enfermante, todo chiste es un retruécano o un lugar común (aquí aparece el diablo y dice en las primeras de cambio que en el infierno se nota gravemente la falta de combustible), toda canción es olvidada a la salida del teatro.



De todo el espectáculo (en el que quizás lo más lastimoso es el recuerdo de la "Sra." Blackie, que antes cantaba buen jazz y ahora grita desaforadamente cada vocal acentuada que se le pone a mano) sólo vale un aria de ópera jocosamente cantada por Enrique Serrano y alguna mímica del mismo y de Carlos Castro. Lo demás es, con peores pretextos, y con un presupuesto triple para vestir la obra a todo lujo, una revista del Maipo.

Al cerrar la función del debut, los titulares de la compañía agradecieron al público la atención prestada y solicitaron disculpas por la falla de alguna luz y de algún telón. Entendemos que más correspondiente hubiera sido la presentación de los señores Pondal Ríos y Olivari, pidiendo disculpas por esta decadencia que los mete a ser chistosos sabiendo que fué y puede ser superior su verdadero terreno.

Como dijo un perspicaz contemporáneo, "*no hay peor enemigo del humorismo que se tiene que el humorismo que se quiere tener*".

Marcha, 15 de diciembre 1944.



UN ARTE DE MENTIRA ES EL DE **Una voz en la tormenta**

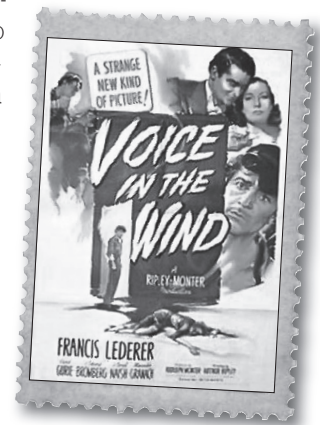
(*A Voice in the Wind*, EUA-1944) dir. Arthur Ripley.

NO IMPORTARÍA PARA JUZGAR el film que éste recurriese al procedimiento de comenzar por el final para intercalar el *racconto* de la situación previa y luego agre-

gar la culminación de la trama primeramente expuesta; no importa, tampoco, que el tema fuera, por su orden, la fuga de un matrimonio checoslovaco de su patria invadida por los nazis. Uno y otro hecho quedan catalogados en lo convencional de la novelística y cinematografía contemporáneas, en especial por la reincidencia en el problema nazi. Importa, en cambio, que, puestos a exaltar los elementos de la tragedia, los autores lleven a ambos protagonistas, por caminos distintos, a una siempre nocturna y deliberadamente tétrica isla de Guadalupe; importa que cohabiten en ella durante días a pocos metros de distancia entre sí, sin verse ni sentirse más que en el recuerdo de la feliz Praga; importa, sobre todo, que cuando ambos cónyuges (ella enferma de pulmonía, en cama; él loco, barbado y mudo, tocando el piano por motivos románticos en lóbregos cafetines) se encuentran, al fin, porque ella en su delirio reconoce en el pianista oído a su extraviado marido, sea ése justamente el momento elegido para que la pulmonía de ella degenera en pocos minutos hasta la muerte, y para que unos serviciales asesinos que desde el principio aparecen sin conexión con la trama, se dispongan a matar al pianista loco, matándose luego, también servicialmente, entre ellos.

Decimos que allí importa el hecho para el análisis del film porque no ha sido casual para los argumentistas el hacer morir allí a sus recién reencontrados esposos, ya que de este cruce de los temas del amor y de la muerte dependía el carácter de tragedia antigua que se le ha dado al film. Si la muerte de ambos y el drama resultante estuviese determinado por la presencia de los nazis, habría una puntualidad y una lógica en la película, pero dado que las complicaciones pulmonares y los balazos recibidos de enemigos accidentales son sólo un par de casualidades, el hacerlos coincidir en tiempo y lugar dice, con alguna claridad, que no es real el drama y que existen muchos más deseos de componer arbitrariamente una tragedia que de provocar válidamente una emoción.

Ese temor de orden general aparece ratificado en cada particularidad del film, y no queremos aferrarnos a cada detalle en el que se haya evitado o no advertido el sentido común, para llegar a afirmar que la película aparece alevosamente compuesta y que está destinada a seducir a los aficionados distraídos. El hacer pasear a Francis Lederer por las calles sucias de Guadalupe, con los ojos tiesos y la mirada extraviada, el fotografiar cada escena con unas sombras deliberadas y sin embargo no significativas, el recurrir a la música para ubicar la unión lejana y pretérita de ambos cónyuges, es buscar premeditadamente lo subjetivo, es decir, caer sin remedio en la grandilocuencia, como los poetas noveles. Toda la exaltación de diálogos, música y cámara es mera retórica; en algún momento, como el de la despedida de estos esposos al partir de Praga, se llega a los gritos y a subir (imperdonablemente) el volumen del fondo musical, constituyendo una escena que envidiaría la ópera italiana. Conviene advertir esta grandilocuencia, pues nos consta que sobran los aficionados para quienes las sombras fotográficas, la locura de un personaje y el hecho de que la música sea de Smetana convertirán en hondura y densidad artística lo que sólo es literatura o inflación imaginativa.



Nos dejamos en el tintero la censura de los asesinos arriba mencionados, pero es de esperar que su contextura de *macchiettas* sea tan evidentemente ridícula como para ahorrarnos el calificarla más largamente.

Marcha, 22 de diciembre 1944.



UN BURDO FOLLETÍN
Luz en el alma

(*Christmas Holiday*, EUA-1944) dir. Robert Siodmak.

APARENTEMENTE LA EMPRESA Universal no sabe qué hacer para demostrar que Deanna Durbin ha dejado de ser una niña prodigio y se ha convertido en una mujer muy necesitada ahora de ser más actriz que cantante. Para que la propaganda pueda convencer a los públicos de que ella es una vigorosa actriz dramática, le hacen interpretar aquí, como sólo Libertad Lamarque pudo hacerlo, una historia

de sus desventuras al casarse con un muchacho simpático que luego resulta ser jugador, mentiroso, asesino, presidiario, prófugo, y finalmente cadáver a manos de la policía. La historia, cuya primera parte es contada por la misma Deanna a un teniente joven y con licencia que enjuga sus problemas sentimentales oyendo el relato de los ajenos (y extrayendo de ellos sorprendentes moralejas), es un folletín en formato común, complicado con un desorden en el relato cuya ilógica es pecado venial, pero complicado asimismo con algunos trucos de poco noble especie, por los que sustituye al auténtico drama con algunos malentendidos cuya aclaración verbal hubiera llevado dos minutos a cada personaje, y hubiera evitado la película a sus muchos espectadores. No es el más grave de los trucos el jugar las situaciones sobre malentendidos y pretender que ellas son dramáticas. Más importantemente, está esa escena final en la que Deanna Durbin, amando aún a su prófugo esposo,

ve que lo matan de dos balazos y, ya viuda, se dirige a la ventana para contemplar cómo en el cielo se apartan las nubes, dejándonos, con su cursi lenguaje simbólico, sumidos en el misterio sobre los verdaderos deseos de la protagonista; más importantemente, aún, está el hecho de que para la música de fondo se haya elegido la escena final de *Tristán e Isolda*, cuyo patetismo pretende convencernos de que tiene su correspondencia con el fin de la película, circunstancia que es temáticamente inexacta.

De estos trucos de la falsedad y de la grandilocuencia abusa **Una luz en el alma**; soportarlos y anotar que sólo hay folletín, retórica y cursilería donde se anuncia drama verdadero, nos parece oportuna advertencia a los sentimentales



muy distraídos; soportar la actuación de Deanna Durbin y creer que aparentemente no hay en ella una mínima probidad de actriz dramática, nos parece una impertinente verdad que no admite disimulos. Su galán Gene Kelly es en cambio un elogiabile intérprete.

Marcha, 22 de diciembre 1944.



UN DISPARATE
El gran bruto

(*The Hairy Ape*, EUA-1944) dir. Alfred Santell.

EN 1921 EUGENE O'NEILL escribió, con demasía de interjecciones, ocho cuadros de teatro titulado *El mono velludo* (*The Hairy Ape*) cuyo argumento puede resumirse así: Un fornido fogonero de un transatlántico adquiere conciencia de su fuerza animal, de su condición de no civilizado, de la existencia de otros mundos distintos a aquél en que él vive, al ser insultado por una joven millonaria. Desesperado, la busca para vengarse; sin encontrarla, cae en el delito y en la cárcel; posteriormente, su violencia y su ignorancia le niegan el nombre de obrero, al ser rechazada su afiliación (en parte por un malentendido) a los Trabajadores Industriales del Mundo (I.W.W.); luego sustituye a un gorila en la jaula del zoo, y es muerto por él. El sentido harto explícito del drama (la obra es expresionista, sus elementos son simbólicos) es anotar la diferencia de clases, la condición animal que prima en las más bajas, las consecuencias que tales diferencias arrojan, a grandes trazos, en nuestra sociedad actual.

El permiso que, de acuerdo a la prensa, O'Neill concedió para la realización de esta adaptación cinematográfica de sus obras debe haber sido previo a toda noción sobre la índole de reformas a introducir. La segunda parte del drama ha sido totalmente alterada, desapareciendo el problema de la afiliación gremial (en que radica mayoritariamente la condición de "drama social" que posee la obra originaria) y la muerte del protagonista. En su lugar, el fogonero persigue a la millonaria subiendo lentamente las escaleras del rascacielos (aquí la película es minuciosamente parecida a cualquiera de la serie de Frankenstein y similares) y se burla de ella, sin matarla, con un ingenio imprevisible, volviendo luego a su barco para ser el mismo feliz mortal del principio. Esta reforma de la segunda parte del drama (que apareja una malversación del carácter del protagonista y una total negación de la obra de O'Neill) es un craso delito de la adaptación; en la primera parte del film, sin embargo, ese delito aparecía prologado e insinuado por otras reformas y adiciones, incluyendo en ellas el traer la acción a la época actual, el agregar la sentimentalina de unos refugiados



Europeos que a bordo del barco tocan largamente el violín, el agregar una convencional pareja romántica, un difuso triángulo amoroso.

El director Alfred Santell hizo en 1937 **Bajo el puente** (*Winterset*) sobre la obra teatral de Maxwell Anderson; sus allí manifiestas dotes de realizador aparecen ausentes o negadas en esta disparatada película en la que son nulos el sentido de la obra primitiva y el sentido cinematográfico del libreto.

El actor William Bendix consigue, en el papel protagónico, una buena interpretación de su falsificado y abstruso personaje.

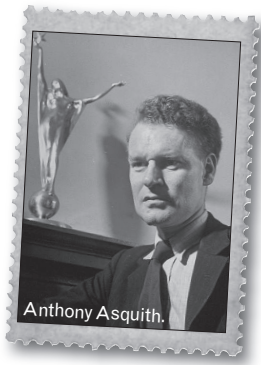
Marcha, 29 de diciembre 1944.



ESTÁ BIEN PRONUNCIADO EL
Grito de rebelión

(*Uncensored*, Gran Bretaña-1942) dir. Anthony Asquith.

COMO **JUANA DE PARÍS** (*Joan of Paris*, R. Stevenson-1942), como **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, Lang-1943), como la mayoría de las películas relativas a la resistencia antinazi en los países ocupados, ésta parte del supuesto erróneo de que la administración nazi se compone de tontos que no se percatan de las hábiles e ingeniosas maniobras con que los patriotas luchan por su causa. Tal supuesto suele invalidar la veracidad del relato, que en este caso, atingente a la publicación del periódico clandestino **La Libre Belgique** por los mismos redactores que fingen defender la causa nazi en el periódico oficial, está hecho con una habilidad y un conocimiento de los recursos cinematográficos, en los que no es difícil reconocer a la persona de Anthony Asquith, que fuera, como no es sabido, co-director de **Pygmalión** (con Leslie Howard, 1938). Los convencionalismos del tema y algún hilo suelto que se escapa en la trama están superados por la sobriedad de diálogo y libreto, por el mérito de los intérpretes y, en algún caso, por el primor fotográfico.



Marcha, 29 de diciembre 1944.



ESTÁ BIEN HECHA
La espía de Argel

(*Candlelight in Algeria*, Gran Bretaña-1944) dir. George King.

SI UN PUERIL tema de espionaje y aventuras como éste es usado por G.W. Pabst en Francia, introduce la probabilidad de que el drama sea auténtico y humano,

introduce la psicosis de guerra (recuérdese aquel “hombre de los melones” de Jean-Louis Barrault), introduce la virtud cinematográfica, y hace **Mademoiselle Docteur** que, cuando menos en 1937, era una obra de arte; si es tomado por un estudio americano queda demostrado una vez más que en diez días y cuatro horas de rodaje se puede filmar una película de aventuras apta para una primera sección de Montevideo, Uruguay; si es tomado por un estudio inglés, alguien se preocupa de escribirla con prolijidad, alguien la dirige con habilidad, y alguien le agrega con ingenio un diálogo aceptable (este último “alguien” se llama John Clements y es también un buen actor). Y hasta puede que, como en el caso, aparezca bien interpretada y a ratos bien fotografiada. Entonces la película es mundialmente distribuida por la 20th. Century Fox y es apta para ocupar una segunda sección en Montevideo, Uruguay. Los habitantes de tal urbe, ante tal película bien hecha, pueden reprocharle falta de originalidad y alguna copia de **Pépé le Moko** (Julien Duvivier, Francia-1937); pueden reconocer, asimismo, que es superior al producto similar americano, e inferior al similar francés, si lo hubiere.

Marcha, 19 de enero 1945.



CINE DE ESTA GUERRA
Tres muchachas rusas

(*Three Russian Girls*, EUA-1943) dir. Henry Kesler y Fedor Ozep.

ESTA ES OTRA PELÍCULA destinada a convencernos de los sufrimientos que la guerra proporciona a las enfermeras. Tiene varias desventajas frente a, por ejemplo, la reciente **Aurora de sangre**: a) se empeña en una buena vecindad con Rusia, pero no se olvida de colocar como galán a un aviador americano que estrecha los lazos, etcétera; b) Anna Sten se muestra aquí como una actriz poco elogiable (en **Noche de nupcias**, 1934, creímos que era una gran actriz; hoy podríamos revisar tal opinión) que no soporta comparación alguna con Margaret Sullavan; c) libreto y diálogos se atienen con exceso al romance, y sustituyen en muy larga medida los sufrimientos de la guerra por las penurias del amor dificultoso; d) la co-dirección de Fedor Ozep (que cuando era un gran director hizo en Francia **La dama de pique**, **La princesa Tarakanova** y otros virtuosismos que la memoria no nos proporciona ahora) nos hizo esperar de esta película mucho más de lo que en ella hay de suyo, y que consiste, apenas, en las luces con que Anna Sten es vista por un enfermo que despierta.

Aurora de sangre era una tontería bélica perfectamente previsible, pero técnicamente bien hecha, con alguna originalidad parcial; estas **Tres muchachas rusas** son una tontería sin puntos a favor.

Marcha, 19 de enero 1945.

Títulos citados

Aurora de sangre (*Cry Havoc*, EUA-1943) dir. Richard Thorpe; **Dama de pique, La** (*La dame de pique*, Francia-1937) dir. Fedor Ozep; **Noche de nupcias** (*The Wedding Night*, EUA-1935) dir. King Vidor; **Princesa Tarakanova, La** (*Tarakanova*, Francia-1938) dir. F. Ozep.



SOLEMNEMENTE MALO ES

Papá por suerte

(*The Man from Down Under*, EUA-1943) dir. Robert Z. Leonard.

POR SU ORDEN, la película trata de adopción de chicos belgas, crecimiento de los mismos, dedicación al boxeo, triunfo en un vice-campeonato, lesiones, reclusión en hotel, mala administración del mismo, ebriedad de un proveedor, pérdida del hotel en una partida de dados, fracaso moral, declaración de guerra, dedicación a la misma con diversas alternativas, captura de cinco japoneses en estilo cow-boy y felicidad general. Cada suceso, largamente expuesto, no reconoce conexión alguna con todo otro anterior o posterior; la presunta psicología de los personajes, vínculo más probable de relación entre los hechos, se declara inexistente; la ilación, alguna mínima lógica, alguna noción de unidad temática, imitan minuciosamente a aquélla. El recurso es típico del folletín que se da importancia juntando cosas importantes, productos de la fecundidad del argumentista para inventar malentendidos y posibles eventualidades. La inconsistencia del film se agrava por la premura con que quiere ser dramático, y la ilegítima vanidad con que alarga sus pasos de

comedia, pretendiendo que son graciosos.

Los mejores personajes de Charles Laughton tuvieron siempre una compleja, morbosa y prolijamente estudiada psicología; el de este film es uno de sus peores, probablemente porque ve sustituida toda textura psicológica por un incoherente balbuceo de torpezas netamente originadas en los excesivos argumentistas de este disparate.

Marcha, 19 de enero 1945.



PUDO SER UNA GRAN PELÍCULA

El eterno pretendiente

(*Once Upon a Time*, EUA-1944) dir. Alexander Hall.



NO PODEMOS DAR el argumento por sobreentendido. Es así: un pibe descubre que cierta oruga baila cuando él toca cierta canción en su armónica. Encierra al animal en una caja y lo muestra por un níquel a la admiración de los transeúntes. Su primer cliente es un empresario teatral arruinado, quien logra, después de un primer fracaso, la atención de los periodistas. El curioso fenómeno atrae la admiración de los públicos, es objeto de una sensacional publicidad gratis, como si se tratara de quintillizos, es reconocido por la ciencia como un caso extraordinario e inusitado, su nombre es dado a una marca de galletas y su dibujo es colocado como mascota en un bombardero. Culmina la campaña cuando Walt Disney ofrece \$ 100.000 dólares por el animal. El empresario está dispuesto a venderlo, pero el pibe, que es su socio, se niega a la venta, por válidas razones sentimentales. El conflicto entre ambos se disuelve cuando la oruga abandona su encierro y desaparece. Algunos días después reaparece desde la caja de un piano, ya convertida en mariposa, y haciendo uso de su imprescindible derecho a la vida, la libertad y la persecución de la felicidad, se va por una ventana, después de haber ondulado a los acordes de la armónica que la descubriera.

Algunos espectadores y algunos críticos (a los que no creemos excesivamente versados en cinematografía) descubrieron sagazmente que el argumento era absurdo y usaron diversos epítetos para expresar su disconformidad con la película. Trataremos de hacernos entender: no nos preocupa el absurdo del argumento mismo, y creemos que su defecto está en la realización del tema. Lo absurdo es lícito, si por su exposición se logra la expresión de una verdad poética, o de una verdad satírica. Era absurdo en **El difunto protesta** (antecesor inmediato de este film, debido a la misma empresa y al mismo realizador) aquel peregrinaje de un espíritu en busca del cuerpo al que perdió por equivocación de la Providencia; pero en el tema quedaba implícita la supervivencia del espíritu, y esa verdad poética, poéticamente realizada, hizo lícito y notable al film. Era absurdo en **La divina embustera** (1938, Carole Lombard y Fredric March) aquel asunto de la muchacha presuntamente envenenada con radium, pero el tema sirvió para satirizar violentamente al sensacionalista temperamento americano, y, en cierto modo, para castigar una organización mental de las gentes a las que no importa que la verdad sea importante. Es absurdo en **El eterno pretendiente** no ya que una oruga baile en una caja cuando oyó una canción (porque tal baile es lo menos importante), sino que público, prensa, radio, fabricantes de galletas y Walt Disney se agiten y asombren inusitadamente con tal hecho.

Tal importante absurdo tiene un sentido de sátira contra el sensacionalista temperamento americano; más allá, cuando lo absurdo se transforma en lógico y algo tan indiscutible como la conversión de la oruga en mariposa disuelve con naturali-

dad a un conflicto artificial, la sátira se convierte en poesía, y la película nos quiere decir (no queremos ser excesivamente cursis por ello) que un acto de la naturaleza es más importante que un artificial conflicto humano.

Ver esa sátira y esa poesía es problema de sagacidad para espectadores y críticos. No les reprochamos a los primeros el no haberlas visto, porque sólo siendo muy exigente con el mundo se puede pedir sagacidad al término medio de los públicos (ese término medio no comprendió **El ciudadano**). Pero es más grave en cambio que algún crítico se haya declarado inocente de todo presunto sentido del film, y no haya podido o querido notar que el error de la película no reside en su argumento, sino en su realización. No es muy evidente en el film la malicia con que el empresario arruinado busca derivar todo el asunto a la consecución de los 100.000 dólares que Walt Disney acaba por ofrecer. No se quiso hacer suficientemente villano al personaje (probablemente por un inadecuado respeto de la empresa al intérprete); en consecuencia, toda la película parece falta de sentido, y cuando hacia el final la villanía se hace explícita y el conflicto se concreta, su disolución inmediata parece demasiado apresurada, y su densidad de sentido es demasiada frente a la anterior ausencia de toda lógica. Este reparo (que consideramos demostrable después de haber visto la película por segunda vez) revela falta de habilidad en el libreto, en la dirección, o en ambos; revela una falta de equilibrio en la distribución de fuerzas, una ausencia de un criterio único en el tratamiento del tema. Sería pequeño el reparo de que sólo con mucho cuidado se pueden juntar sátira y poesía en una misma obra (novelistas, dramaturgos y directores cinematográficos han sabido unir las otras veces); es más importante, en el caso, anotar que el libreto se distrae en lo secundario (exposición de la ruina del empresario, oposición de la hermana del pibe a toda clase de propaganda), anotar la inutilidad e improcedencia de esa escena en la que Walt Disney habla por teléfono para ofrecer personalmente los \$ 100.000 dólares (después de haber usado intermediarios para conversaciones de mayor entidad); anotar la falta de brillo y de violencia en un material de sátira cuyas muchas carcajadas son escasas entre las que fueron válidamente posibles; anotar, sobre todo, que en el diálogo pudo haber destacado ingenio del que hay.

Vacilaciones, incoherencia, apresurado arreglo de algunas circunstancias, omisiones no disculpables, adiciones inútiles, todo ese edificio de lo incorrectamente expresado conspiran contra la virtud original (virtudes de origen y de originalidad) de la película. En manos de Capra, de Leo McCarey, de Preston Sturges (el de **Así paga el Diablo**, y no el posterior e inferior), en manos de un director de una autoridad y serenidad que Alexander Hall no tiene (pese a **El difunto protesta**, y esto también es demostrable) el tema hubiera producido una gran película; tal como está, debe estar el espectador muy al tanto de los reparos antes de entender por qué le decimos que vaya a verla de cualquier modo, aunque sólo fuera por enterarse de lo que pudo haber sido.

No nos olvidamos de los intérpretes: Cary Grant se muestra muy irregular (a ratos, muy bien, a ratos muy mal), el pibe Ted Donaldson y el veterano James Gleason merecen los más entusiastas aplausos.

Marcha, 26 de enero 1945.

Títulos citados

Así paga el diablo (*The Great McGinty*, EUA-1940) dir. Preston Sturges; **Difundo protesta, El** (*Here Comes Mr. Jordan*, EUA-1941) dir. Alexander Hall; **Divina embustera, La** (*Nothing Sacred*, EUA-1937) dir. William Wellman.



REVISIÓN

María Antonieta

(*Marie Antoinette*, EUA-1938) dir. W. S. Van Dyke.

EN 1938 HOLLYWOOD era reaccionario. Ignoraba al nazismo (después hizo **Confesiones de un espía nazi**, tras otros documentos y abundantes películas de aventuras con villanos nazis), ignoraba la guerra civil española y la sigue ignorando, aún, después de ese absurdo llamado **Por quién doblan las campanas**; ignoraba la revolución rusa, o la usaba, a lo sumo, como telón de fondo para novelitas prescindibles (seis años después adulteró parcialmente la historia y falsificó un reposado y mal escrito libro del ingenuo embajador Joseph E. Davies, para componer **Misión en Moscú**, que nos pareció mera propaganda). En 1938 Hollywood iniciaba la filmación de **Lo que el viento se llevó**, donde exaltaba a la aristocracia sureña, y estaba lejos de suponer que le sería restringido el uso de la guerra de Secesión como tema, y mucho más lejos de creer que algún día filmaría **Viñas de ira**.

Su visión de María Antonieta, reina de Francia, es la historia de una heroína romántica a la que turbas de villanos llevaron inexplicablemente a la guillotina. La versión apenas menciona la vida licenciosa de la reina, omite celosamente su presuntamente amplia poligamia, admite como platónico y romántico su amor con Axel de Fersen, elimina todo otro amante y se niega a tocar la incomprensión de su época y de sus súbditos, y la traición a Francia con sus amigos austríacos, de que la Historia la hace hoy culpable. En la película importan más los diálogos románticos entre Norma Shearer y Tyrone Power que las causas (cuidadosamente omitidas) por las que María Antonieta fue condenada a muerte; simbólicamente en el momento en que una manifestación invade por primera vez el palacio, la cámara concentra su atención en los originalísimos rodets del peinado de Norma Shearer.

Algunos críticos dijeron en 1938 que la primera parte del film era fría y sin emoción en su retrato de toda la pompa palaciega; tal falta de interés dramático tendría su responsable en el director W. S. Van Dyke II, siempre más preocupado de la grandiosidad que de la verdad dramática del argumento (hizo **San Francisco**); hoy es dable insistir aún con verdad en la falta de espíritu de casi todo el film,



pero más gravemente, creemos preferible la falta de espíritu al espíritu reaccionario, romántico y sensiblero con que en los 30 minutos finales se conquista a las espectadoras desprevenidas de la historia, cuya posterior idea de la Revolución Francesa será muy difícilmente exacta.

Virtudes de interpretación (hoy sigue siendo admirable el Luis XVI de Robert Morley), de libreto (compuesto siempre de anécdota, con ausencia de las fáciles caídas en la retórica, de las que sólo padecen inevitablemente las escenas del romance), de sonido, de fotografía, de escenarios (salvo dos telones y tres nubes pintadas), sólo perfeccionan la idea de que el Hollywood de 1938 puso sus amplios esfuerzos en favor de una ideología de rango y de clase que hoy el gobierno americano no le dejaría exponer, ni los públicos mundiales podrían conscientemente admitir.

Marcha, 2 de febrero 1945.

Títulos citados

Confesiones de un espía nazi (*Confessions of a Nazi Spy*, EUA-1939) dir. Anatole Litvak (en Argentina se estrenó como *Confesiones de un agente secreto*); **Misión en Moscú** (*Mission to Moscow*, EUA-1943) dir. Michael Curtiz; **Por quien doblan las campanas** (*For Whom the Bell Tolls*, EUA-1943) dir. Sam Wood; **San Francisco** (Ídem., EUA-1936) dir. W. S. Van Dyke.



SON ENFERMANTES

La chica y el gobernador

(*Knickerbocker Holiday*, EUA-1944) dir. Harry Brown.

ESTA ES LA tardía versión cinematográfica de una opereta americana desarrollada en el Siglo VII, titulada *Knickerbocker Holiday*, y sorprendentemente debida a la pluma de Maxwell Anderson, dramaturgo de mucha mayor enjundia que la que la película mueve a suponer. Si nuestros datos no están exageradamente errados, en 1938 esta opereta era una fábula de la democracia, provista de una intención satírica que en aquel entonces era posible y que hoy está ausente por haber quedado notoriamente fuera de moda. Superficialmente, nos parece incomprensible que se la lleve hoy al cine; estrictamente, nos parece mucho más incomprensible la película misma, de cuyas muchas abstrusas escenas no se extrae sentido alguno, muy probablemente porque su libreto es sólo una difusa sombra de la obra original.

El caso queda empeorado por la superabundancia de canciones y por la actuación de Nelson Eddy, intérprete inepto si los hay. Entre unas y otro, componen una de las películas más grotescas y enfermantes que podamos ver en 1945.

Marcha, 2 de febrero 1945.



ES DIVERTIDA

La camisa de Mabel

(*Up in Mabel's Room*, EUA-1944) dir. Allan Dwan.

EL TRUCO CONSISTE en inventar dos matrimonios, una pareja de novios, una experiente solterona, un mucamo y una confusión sobre un regalo (una camisa femenina, con dedicatoria bordada); luego de inventados, el truco se prolonga, juntando a todos ellos, confusión inclusive, en una amplia casa donde pasarán el fin de semana. A partir de allí, el problema de los libretistas ya no admite trucos, sino que exige una habilidad y una lógica para desarrollar y derivar el asunto, y para escribir el mejor diálogo que en el caso sea posible. En **La camisa de Mabel** ambos últimos ingredientes hacen acto de presencia; las idas y venidas de unos y otros personajes en pos de aclaraciones sobre auténticas o presuntas infidelidades conyugales, poseen por tanto una notoria gracia y contribuyen a un largo caudal de carcajadas. Esta es una “pochade”, un juego de puertas, movida de un cuarto a otro y de éste a la terraza, con una agilidad de cámara y de charla que no deja un minuto de respiro.

Le falta y le sobra algo al film para ser una excelente comedia. Sus personajes son suficientemente ingeniosos como para castigarse agudamente con sus frases; son, sin embargo, suficientemente tontos como para engañarse constantemente con apariencias que no engañarían a un niño meramente razonable. A esa ausencia de mejores conflictos que discutir, se suma la lamentable insistencia en agregar postreras derivaciones (ajenas a la línea argumental) y en introducir algunos motivos de risa elemental (caídas, golpes, empujones, vestimentas grotescas) de los que se pudo haber prescindido, puesto que la película tenía a su disposición más sanos y limpios recursos humorísticos que tales interferencias del sainete.

Pero aún con esas desventajas dejamos constancia de que **La camisa de Mabel** es auténticamente divertida.

Marcha, 2 de febrero 1945.



ES MUY INMORAL

Cuidado con mamá

(*Young Ideas*, EUA-1943) dir. Jules Dassin.

UN JOVEN y una joven (que aparentan tener 20 y 18 años) encuentran profundamente desagradable al nuevo padrastro que su madre les ha hecho tocar en suerte. Planean el descrédito del nuevo pariente, y dicen para ello mentiras de tal calidad y calibre, en cantidad y frecuencia tales, que nuestras convicciones de orden ético se sintieron profundamente disgustadas. Sorprende que la Censura Hays, que tanto se preocupa de que el cine no vindique directa ni indirectamente delito

alguno, haya prestado su aprobación a un argumento en el que con mentiras se ocasionan conflictos sobre reputaciones personales, y con mentiras se vuelven a arreglar (personalmente descreemos con firmeza de este último punto). Es probable que esa aprobación haya sido dada teniendo en cuenta que se trataba de una comedia sin importancia; contrariamente, nos hubiera parecido bien el aprobar el activo uso de la larga mentira si con él se quería construir una sátira de fuerza singular, pero nos parece mal que se lo apruebe para una comedia en la que finalmente aparece vindicada la institución familiar, denigrado el divorcio, conseguida la felicidad para todos los personajes del film, y ratificadas otras ingenuidades en las que insiste el Hollywood de hoy, con el “espíritu constructivo” que le caracteriza.

Por todo otro concepto, la comedia no tiene importancia, ni brillo, ni gracia, ni tampoco lógica. Sus personajes son los únicos señores crédulos del continente, y un día de éstos renovarán sus serios conflictos cuando se enteren de que los Reyes Magos no existen.

Marcha, 2 de febrero 1945.

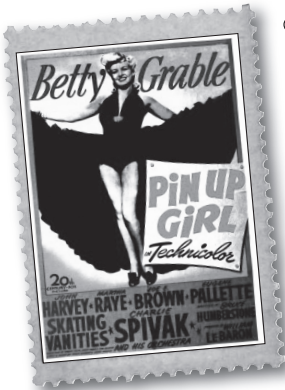


La preferida

(*Pin-Up Girl*, EUA-1944) dir. H. Bruce Humberstone.

LA PELÍCULA TERMINABA con una escena en la que cien coristas vestidas de soldados ejecutaban complicadas maniobras militares a las órdenes de su capitana Betty Grable. La escena era independiente del film; su inclusión no parecía reconocer más razonable motivo que el evidenciar la disciplina del cuerpo de baile, pero el hecho de que durara probablemente diez minutos movía a considerarla como un espectáculo aparte, quizás principal. Su perfecta geometría, la sincronización de los movimientos, el ritmo de las órdenes que emitía la capitana, no parecen haber sido muy satisfactorio espectáculo para público y cronistas; nosotros sabíamos que la escena no admitía lógica alguna ni válida razón de ser, y no pudimos entender por qué nos pareció patética. Cuando quisimos verificar tal subjetiva impresión, la empresa había reducido la escena a dos minutos exactos, y ahora ya es inútil hablar de ella, pues las tijeras se la han llevado.

Antes de esa escena, la película es una de las más densamente pobladas de números musicales que hayamos presenciado en los últimos años. Algunos de esos números (un espectáculo de patinaje, una danza de apaches) virtuosamente poseen una lograda armonía de movimiento y color; otros no superan el nivel común de su clase. Su totalidad es excesiva y deprimente; a ello contribuye, en larga medida, el hecho de que sus intérpretes no posean las excelsas virtudes de tales que la 20th. Century Fox para ellos quisiera.



Betty Grable no es gran actriz, ni gran cantante, ni gran bailarina; John Harvey es un pésimo galán; Charlie Spivak toca su trompeta durante un lapso suficientemente largo como para llegar a reflexionar que es insoportable.

Con malos comediantes, un argumento excelsamente infantil, mucho lujo, mucho color, muchos espectáculos, ningún ingenio y música no recordable, no suele construirse una comedia musical; se tiende a construir, en su lugar, una monstruosidad no sorprendente.

Marcha, 23 de febrero 1945.



CINE PARA MATRIMONIOS ADULTOS

La casta Susana

(Argentina, 1944) dir. Benito Perojo.

EN CIRCUNSTANCIAS NORMALES la opereta es un campo ajeno al cine argentino; Pampa Film inicia una “nueva era” de su historial de producción y cae (como Cecil B. DeMille, como **Lo que el viento se llevó**, como frecuentemente la Metro) en la falsa grandeza de invertir muchos dineros y contentarse con ello. Aquí sobran trajes, espacio, decorados, coristas, sobran desplazamientos de cámara e inútiles escenas tomadas en Atlántida y en Trouville (que el film agradece especialmente a las autoridades comunales uruguayas); en un solo momento (la escena del can-can en el Moulin Rouge) parece existir un criterio cinematográfico que gobierne a las propiedades que el dinero comprara. En todo otro momento falta el criterio; nadie parece entender que la gracia y la validez de la opereta, de la comedia francesa, de esta “pochade”, deben residir en la intención y en los diálogos, antes que en lo fastuoso y en lo espectacular. La intención es prescindible y arcaica (algunos matrimonios franceses de principios de siglo engañan y se engañan, mientras mutuamente disciernen premios a la virtud), los diálogos son siempre declamatorios, frecuentemente descriptivos, alguna vez puramente narrativos; están dichos siempre para un tercero que es el espectador, y casi nunca para un segundo que es el interlocutor, pese a lo cual éste oye crédulamente y contesta con similar falta de convicción. Tal ausencia de rigor es extrema: en una opereta francesa traducida totalmente al castellano, nunca debió incluirse un número musical en francés.

No nos preocupa la intención del film, ni su falta de tal: no haremos reparos nuevos a defectos viejos. Es otro el concepto: entendemos que su diálogo acartonado, sus coreados cuplés, sus intérpretes teatrales y afectados (con excepción de Alberto Bello, Raimundo Pastore y Homero Cárpena), la falsa grandeza de los dine-



ros gastados (que motivaran en los propagandistas del cine argentino una nueva mención del “esfuerzo”, probablemente porque la perfección técnica no ha sido alcanzada en los trucos de cámara), y la selección misma de la opereta, sólo podrán amenizar a los espectadores muy distraídos de lo que es el cine: a los matrimonio, adultos, pasibles aun de regocijo, con memorias por reeditar, dulces añoranzas de operetas de otros tiempos, posibles suspiros ante viejas melodías, e independencia absoluta de todo criterio cinematográfico y de toda excéntrica preocupación por la naturalidad y la convicción de libreto e intérpretes.

Marcha, 23 de febrero 1945.



UNA EXCELENTE PELÍCULA
Pacto de sangre

(*Double Indemnity*, EUA-1944) dir. Billy Wilder.

LA TESIS MORAL es la de que el crimen “no paga”; la tesis intelectual es la de que el crimen puede ser un buen negocio si ese crimen es perfecto. La naturaleza humana (la ausencia de perfección en la inteligencia humana, la ausencia de un total dominio de la inteligencia sobre toda otra función humana) se inclina a ratificar la primera tesis. Como queda magistralmente expuesto en *Crimen y castigo*, importa algo más que la perfección intrínseca del crimen, importa la perfección en la conducta del criminal porque de la serenidad mantenida, de la fingida indiferencia con que debe enunciar sus compuestas coartadas, depende el evitar que caiga sobre él una primera sospecha que le será luego fatal. Esas coartadas no son perfectas si, como en el caso, son dos los criminales y no existe un absoluto y riguroso entendimiento entre ellos.

Esta película no es policial en el sentido que el término pueda implicar de búsqueda de un anónimo culpable. Desde un principio sabemos su identidad, sabemos el origen y la realización del crimen. La película es psicológica, inteligente (es decir, original); se dirige con más rectitud a estudiar la evolución de sus personajes (afectados por la confianza en su inteligencia al tiempo que por el temor de sus errores) que a desentrañar ocultos factores de su trama.

Tal textura de film exige un rigor lógico, una observancia del detalle, un diálogo ceñido, una colaboración perfecta de cámara y de música y de intérpretes. Por poseer tales virtudes, por lograr, sobre todo, una unidad completa de ellas, por ratificar en su director Billy Wilder a una de las personalidades más netamente inteligentes de las que Hollywood nos ha mostrado como tales (Orson Welles, John Huston), la aplaudimos y recomendamos. Sus reparos exigentemente formales anotan que no es una obra de arte porque no da lugar a la sugerencia emocional (la vigencia del



film termina con el cerrado círculo del mismo, y el hecho de que el culpable sea conocido impide que el espectador sea ese personaje adicional, individualmente interesado en la trama, que suele querer ser); las mismas exigentes formalidades anotan también (y en un segundo examen perfeccionarán probablemente la observación) que no es extremo el rigor de su trama, y que la delación y caída de sus perfectos criminales obedece en alguna medida a circunstancias casuales y no a su propia e inevitable evolución. Uno y otro reparo son mínimos: la inteligente conducción del film y su conseguido ambiente de “suspense” cinematográfico garantizan una desacostumbrada calidad de la que con justicia ya ha tomado buena nota la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood.

Marcha, 2 de marzo 1945.



UNA FIEL Y ERRÓNEA VERSIÓN
Naná

(México, 1944) dir. Roberto Gavaldón y Celestino Gorostiza.

CREÍAMOS QUE EL CINE adulteraría a *Naná*, convirtiendo en una madre abnegada y en una mujer virtuosa a la prostituta grandiosamente notoria que Zola escribiera. El cine no lo hizo: apenas una leve tendencia a suavizar el personaje puede notarse en el film, particularmente en tres puntos: un pequeño prólogo en el que se desea racionalizar el comienzo de su carrera, un origen imaginariamente virtuoso para el concubinato con el actor Fontán (que en el libro es un distraído proxeneta y en el film un sacrificado amante al que luego ataca un simple mal humor), y una exclusión total de todo otro interés que el dinero en las sucesivas entregas de Naná a nueve personajes y a numerosos transeúntes anónimos (al excluir la fiebre del vicio, al excluir, sobre todo, las relaciones homosexuales con su querida amiga Sattín, se tiende a regenerar a Naná). Anotados los tres puntos (a los que corresponde agregar la diversa suerte final que libro y película deparan a la protagonista), todo otro momento del film mantiene una rígida fidelidad a la novela. Esa fidelidad es elogiable, cuando menos en lo que atañe a lo conceptual.

No así a lo formal. Zola ostenta en su libro una objetividad y frialdad rigurosas, tanto para describir la anécdota con cada uno de los amantes como para exponer las virtudes (que toda moral juzgará escasas) de su protagonista. Rara vez califica a un personaje, rara vez le adjudica una cualidad (generosidad o cinismo, poco importa) por medio de adjetivos: se atiene a los hechos, y detalla y acumula a éstos con un rigor que (en otro y muy distinto plano), también poseyó Dostoiewski. Sus recursos son espectaculares, simbólicos y frecuentemente inverosímiles; por ejemplo, el título de Gran Libertina de París que postreramente Naná merece conseguir, está expresado por Zola en la construcción de un grandioso lecho, rico y fastuoso como un monumento; por ejemplo, su dominio sobre los hombres de todas las clases de París (Naná es para su autor el símbolo de corrupción de toda

una sociedad) está expresado en ese desfile de uno de los últimos capítulos, donde (a uno por párrafo) los amantes pasan por el lecho, se arruinan y mayoritariamente se anulan para siempre; por ejemplo, el desprecio intenso que Zola siente por su protagonista (tratada con una crueldad no frecuente en un autor) está expresado por el hecho de matar a Naná de viruelas, para anular así en las últimas páginas no sólo a la mujer sino también a su belleza física.

La película no posee ni puede poseer tales medios de expresión. En parte está impedida por el temor de caer en la pornografía (siempre serán más notorias sus imágenes que las palabras de Zola, en sí mismas no pornográficas); en parte está impedida por la necesidad de sintetizar muchos densos capítulos en una hora y media de cine, sin caer por ello en un enojoso simbolismo. En consecuencia, se atiene a los hechos básicos y a la línea de la anécdota, pero no puede atenerse a los hechos secundarios, a la relación de personajes ajenos a Naná, a la minuciosidad fría y objetiva que Zola posee. Su síntesis la obliga a la omisión y a la sugerencia. Pero no puede sugerir adecuadamente, dado que sus medios expresivos son pobres: el diálogo evita afortunadamente ser retórico y ampuloso, pero tal sobriedad lo lleva a ser chato e indiferenciado: algunos personajes sintetizan en una escena una postura dramática que así resumida resulta artificiosa; luces, cámara y montaje carecen en todo momento de poder expresivo; sus intérpretes son afectados, tiesos y teatrales. Inclusive la "actriz internacional" Lupe Vélez, que necesitaba largamente ser mucho más actriz de lo que es, para sobrellevar la responsabilidad de un personaje como Naná, y de una película que la obliga a permanecer ante la cámara durante todo su desarrollo.

Tales deficiencias formales (en parte inevitables) obligan a discutir la validez de los propósitos del cine mejicano al abordar la versión de una novela que sólo el cine francés (por su localismo, por su independencia de obligaciones de orden moral) o el americano (por su internacionalismo, por su capacidad técnica de reconstrucción de ambientes, por la capacidad intelectual y la experiencia de algunos de sus libretistas y directores) podrían haber utilizado legítimamente.

Marcha, 2 de marzo 1945.



ESTÁ SORPRENDENTEMENTE BIEN
¡Así se quiere en Jalisco!
(México, 1942) dir. Fernando de Fuentes.

NO NOS INTERESA cómo se quiere en Jalisco: aparentemente, la modalidad amorosa no es tan típica como el título pretende, pues consiste en querer con firmeza y en reiterar el amor, en hechos y en palabras, cuando la duda asoma. En principio, tampoco nos interesaba cómo se hace cine en Jalisco, ni a propósito de Jalisco: la intención de la película es propia de una comedia musical, y sus consecuencias son un argumento elementalísimo, una continua intercalación de canciones y cuadros típicos, una utilización de colores aún imperfectos, imperfectamente manejados.

Pero en cambio nos interesa cómo se habla en Jalisco. Son dos las virtudes fundamentales de su riquísimo lenguaje. La primera es la calidad de sus metáforas, el ingenio de sus comparaciones, la sola enunciación de algunos de sus divertidos términos, que producirán en el Río de la Plata una gracia suficiente para oír la película con papel y lápiz a mano (esa gracia no desvirtúa nunca al idioma, no inventa términos: usa los existentes con un espontáneo dominio del sentido de cada uno y de sus posibles sinónimos). La segunda virtud debiera estar el todo el cine sonoro, pero rara vez es encontrada con tanta fijeza como aquí: personajes tan verbosos como éstos, no suelen hablar de más, sino hablar simplemente de todo lo que en cada momento les interesa, sin preocuparse de que ello tenga directa cabida en el argumento, y si a través de su movido diálogo se plantean y discuten con naturalidad las alternativas de cada momentánea situación, esa discusión nos convence, idealmente, de que el conflicto nace de los personajes, de la contraposición dramática de éstos, y no del mero capricho del argumentista. Tales virtudes del lenguaje encuentran su origen en Carlos Arniches, argumentista, hombre de teatro sabedor de diálogos, y encuentran su expresión en Fernando de Fuentes, director, quien se puso al ritmo del primero reparando en la necesidad (rara vez satisfecha en el cine argentino) de que cada situación se resolviera en varias escenas sucesivas, y no en la quietud teatral que precisa discursos.

Por estas maneras en el hablar, por la verosimilitud de sus simples personajes, por la convicción que impensadamente ostenta su elemental argumento (con excepción de las precipitadas escenas últimas), por la validez con que el libreto refuerza al pintoresquismo de sus cuadros típicos, es que recomendamos al lector **¡Así se quiere en Jalisco!** Y si este género de la comedia musical obliga a un cine menor y a repetir el uso de los elementos siempre usados (canciones, tema, forzadas escenas cómicas), no está demás anotar que rara vez Hollywood realiza tal cine menor con la gracia y la convicción que aquí consigue el cine mexicano, merced a libretista, director e intérpretes.



Marcha, 2 de marzo 1945.



DEFICIENTE VERSIÓN DE FALSA HISTORIA
Centauros del pasado
(Argentina, 1944) dir. Belisario García Villar.

PARA ESTA PELÍCULA histórica no hay Historia. Se empeña en regalar los méritos de la independencia rioplatense al caudillo entrerriano Pancho Ramírez, con un criterio exclusivista que algunos tomos de Historia intentarán vanamente refutar. Para



la película no hay hombres llamados Posadas, Alvear, Sarratea, San Martín ni López; apenas si hay un Artigas confuso y erróneo, al que se niega toda jefatura sobre el mismo Ramírez. Inevitablemente, la frase de Artigas sobre su propósito de pelear, si fuera necesario, "con perros cimarrones", que fuera pronunciado durante la segunda invasión portuguesa,

aparece aquí colocada en la lucha contra los españoles, varios años atrás; inevitablemente, la película imagina que la primera invasión portuguesa consistió en la invasión de Entre Ríos por las tropas de Bentos Manuel; inevitablemente, no se distingue nunca claramente quiénes son los partidarios de Ramírez y quiénes sus rivales, pues españoles, portugueses y representantes del Directorio porteño aparecen confundidos vagamente, en desordenados grupos de soldados que corren de un sitio a otro. Inevitablemente, no se menciona aquí la traición de Ramírez a Artigas (Tratado del Pilar); en lugar de atenerse a los hechos, la película se atiene a las palabras bambolleras sobre democracia e independencia. Todo ello no es sorprendente: lo es, en cambio, que la película se anuncie basada en materiales históricos de Martiniano Leguizamón; lo es, también, que sus argumentistas sean personas notoriamente cultas como Eliseo Montaine y Roberto A. Tálce (este último es uruguayo). La única explicación posible del film es su previo y también sorprendente aviso: *"Los personajes de este film son imaginarios, y toda relación con personajes de la vida real es simple coincidencia, etcétera"*.

Todas las apariencias indican que el director Belisario García Villar ve todos los domingos **El llanero**, **La carga de la brigada ligera** y **Unión Pacífico**. Aparentemente, está muy entusiasmado con mover gente de un sitio a otro y pretender así la reconstrucción de muy diversas batallas. Lo hace muy mal: aún tiene mucho que aprender sobre movimiento de cámara y de masas, sobre ilación cinematográfica, sobre montaje. Más graves aún son las implicancias vecinas a su entusiasmo: todas sus escenas interiores están dichas con una falsedad de diálogo y de gesto, con una incompetencia en el simple movimiento de cada personaje, con una grandilocuencia y un infantilismo en cada recurso cinematográfico, que continuamente provocan la sonrisa (y frecuentemente la risa) durante sus interminables dos horas de falsedad histórica e ineptia cinematográfica. No hablemos de intérpretes, decorados, fotografía y sonido, porque todo ello está subordinado al señor García Villar y a la inevitable deficiencia técnica. Tampoco hablemos de esfuerzos del cine argentino: cuando no se puede y no se sabe hacer una película, sólo corresponde no hacerla.

Marcha, 9 de marzo 1945.

Títulos citados

Carga de la brigada ligera, **La** (*The Charge of the Light Brigade*, EUA-1936) dir. Michael Curtiz; **Llanero**, **el** (*The Plainsman*, 1936) dir. Cecil B. DeMille; **Unión Pacífico** (*Union Pacific*, 1939) dir. Cecil B. DeMille.



Te quiero para mí

(España, 1944) dir. Ladislao Vajda.

LA GUERRA HA HECHO de América Latina el primer mercado de Hollywood; el auge simultáneo del cine mejicano y el alza del cine argentino obligan a Hollywood a tomar medidas. Las medidas son dos: la primera es comenzar una nueva era del doblaje castellano; la segunda es distribuir películas habladas en nuestro idioma. Ya la Columbia ha anunciado para 1945 la distribución de doce películas mejicanas; la Universal se nos presenta distribuyendo una película española, filmada, según toda apariencia, bajo la égida de Franco.

En 1935 el cine español prometía una alta calidad (**La traviesa molinera**, **Nobleza baturra**); ahora esa promesa ha quedado presuntamente anulada. De los muchos errores que componen **Te quiero para mí**, el más importante no es de detalle: consiste en que mal puede hacer el cine español un tipo de comedia fácil (alguien opinó correctamente que esta clase de comedias es apta para Paulina Singerman), ya largamente explotado por Hollywood con mejores recursos de libreto, de dirección, de cámara, de interpretación. Todos los incidentes de **Te quiero para mí** estaban ya en alguna película americana de 1932; no es extraño por tanto que le sean previsibles al espectador, y le anulen toda la hipotética gracia de este asunto, en el que una alumna de internado de señoritas se enamora de un profesor y luego de otro, y este último de ella. (Este último es más honrado, más decente, más buen mozo que aquél).

La actriz Isabel de Pomés, anunciada como una revelación, posee una elogiada belleza facial; son más discutibles sus condiciones de intérprete y toda otra belleza física.

Marcha, 16 de marzo 1945.

Títulos citados

Traviesa molinera, **La** (España, 1934) dir. Harry d'Abbadie d'Arrast; **Nobleza baturra** (España, 1935) dir. Florián Rey.



La verdadera victoria

(Argentina, 1944) dir. Carlos Borcosque.

EN OTROS INTÉRPRETES el tono de voz está subordinado a las necesidades de libreto y diálogos; en Pedro López Lagar el libreto y diálogo están subordinados al tono de voz. Este ejemplo singular de importancia comercial derriba algunas exigencias artísticas. Si López Lagar no dijera durante toda la película, siempre con igual acento, que él es un hombre triste, que el mundo lo ha hecho escéptico, que ya no cree en nada, que es "de los que arrastra la corriente", aunque también es "hombre de impulso", si no dijera su "total... ¿para qué", explícita o implícita-

mente en cada una de las líneas de su diálogo, si guardara en un pudoroso silencio toda la amargura de la que ostentosamente presume, llegaríamos a creer (aunque harían falta otros trazos en el retrato), que el personaje existe; y si nos lo describieran bien, hasta llegaríamos a creer que efectivamente su situación ante el mundo es dramática y asemejable a un callejón sin salida.

Pero aunque el personaje existiera, aún no tendría importancia ni verdad dramática este argumento en el que el melancólico se enamora en Varsovia (agosto 1939) de una mujer argentina, la pierde dos veces a manos de los nazis y de un antiguo novio de ella, la persigue hasta Buenos Aires y termina por renunciar a su pasión. Y aunque el argumento fuera importante y auténticamente dramático, seguiría siendo mala la realización, y cabría preguntar al director Borcosque por qué intenta reproducir un bombardeo en Varsovia si notoriamente carece de recursos técnicos suficientes para ello. Y aunque la realización fuera buena, aún cabría preguntar por qué se plagia aquí a **Argelia** (es decir, a **Pépé le Moko**), a **Casablanca** y a muy diversos dramas de guerra; cabría preguntar, asimismo, ya puestos a sutilizar, por qué el señor Mario Maurano, autor de la música, plagia en una escena (entrevista de Airaldi y López Lagar en el barco) a la sinfonía de César Franck.

Los derivados y los supuestos llevarían muy lejos el análisis, y, enumerando las fallas de realización, nos pondríamos a contar las piedras chicas fingiendo que no importan las grandes. Nos importa lo importante: la presencia de López Lagar convierte a la película en una exposición de retórica; su personaje no es convincente precisamente porque se empeña en decirnos cómo es. De tal falsedad depende el resto de esta novela rosa del cine argentino.

Marcha, 16 de marzo 1945.

Títulos citados

Argelia (*Algiers*, EUA-1938) dir. John Cromwell; **Casablanca** (EUA, 1942) dir. Michael Curtiz. **Pépé le Moko** (Ídem, Francia-1937) dir. Julien Duvivier.



EL FRAUDE DE

El buen pastor

(*Going My Way*, EUA-1944) dir. Leo McCarey.

NO CREEMOS QUE **El buen pastor** sea una gran película, ni mucho menos la mejor película del año. No estamos de acuerdo con la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood ni con la mayoría de la crítica mundial, ni, hasta donde llegan

concubinato, no habla sobre principios morales, ni trata de evitar la anómala situación sino que entona, acompañándose al piano, una canción muy bonita que en nada ayuda ni arregla el problema planteado; cuando reúne a los pillos del barrio para formar el coro infantil, no menciona el deber de ir a misa (cuando menos, no se lo notifica al espectador) ni de cumplir ninguna obligación moral o religiosa, sino que los lleva al **baseball**. En ningún momento del film se sabe directamente (salvo evidencia del hábito) que O'Malley es un sacerdote: en todos los casos el espectador debe suponer su condición de tal. No nos preocupan los movimientos exteriores, ni nos parece obligatorio que O'Malley oficie una misa, rece ante la cámara o pronuncie un sermón. Nos preocupan en cambio las actitudes interiores, porque en ellas está la falla; nos preocupa que en sus frases no aparezca jamás una referencia, siquiera indirecta, a la investidura que posee. A fuerza de hacer tolerante y liberal al sacerdote, éste desaparece como tal. ¿Qué importa que sentado al piano el personaje nos diga, con contraste de acordes melodiosos y solemnes, que él entiende la religión como una entidad amena y no como un adusto oficio? La peor condición de un personaje dramático es la de que necesite decirnos verbal y sintéticamente cómo es él; pero si esa falla formal no destruyera suficientemente la validez de su condición sacerdotal, está aún el hecho de que es esa la única escena del film que autoriza a los cronistas a decir, en primer lugar, que O'Malley posee una concepción o expresión del oficio religioso, y en segundo lugar, que esa concepción es nueva. Salvo tal explícita declaración de O'Malley, ¿queda algo en la película que autorice a pensar de él que es un sacerdote? La respuesta es negativa, pero la respuesta agrega, partiendo de toda evidencia, que O'Malley es un miembro de la nueva generación, enfrentada también aquí contra la vieja generación. Nada más que un joven es O'Malley: un joven al que la mesura, la tranquilidad y cierto común sentido común no han restado bríos ni buen humor. Desde luego que, en cuanto joven, conquista la simpatía de todo público que presencie su conflicto ante cualesquiera gentes viejas. A esa simpatía se aferra el propósito del film, que sale a abogar por aquello que todos defenderían, y que consigue, en tal medida, una inmediata solidaridad del espectador. También conseguiría nuestra solidaridad, claro está, pero si esa simpatía implica una tendencia y una opinión filosófica o religiosa, no argumentaríamos por ello la validez de ambas sin temer, con razón, que la lógica y el rigor no nos autorizan totalmente a ello.

Para que esa simpatía por la juventud del personaje determinara el éxito del film, no hacía falta que O'Malley fuese un sacerdote. Pudo haber sido cualquier otra cosa, si no fuera porque el estratega Leo McCarey necesitaba que fuera como es. Pudo haber sido un maestro de colegio que desconociera toda directa obligación pedagógica y se consagrara a amenizar su colegio con **baseball** y con canto, luchando en tal empresa contra un Rector gruñón, de viejo cuño; pudo haber sido un periodista que introdujera ocurrencias festivas en los editoriales y consiguiera así difundirlos más que todo otro anticuado Secretario de Redacción. Pudo O'Malley haber sido muchas y variadas cosas en su representación de la gente joven que compite con la gente vieja, pero como sacerdote o como cualquier otra cosa debió cumplir con el requisito de realizar efectivamente una obra.

LA OBRA NO EXISTE. El O'Malley de **El buen pastor** no realiza tal obra. Hemos revisado puntualmente el film y los caudalosos adjetivos de las crónicas que al film obsequiaron. Sólo hemos encontrado la formación de un coro infantil y la consecución de fondos para la iglesia por medio de espectáculos que el mismo coro ofrece. Respetemos el primer rubro; el segundo es una arbitrariedad y una facilidad propia de argumentos del cine americano, apta para ser aceptada por los espectadores distraídos. Veamos lo demás. Si los antiguos pillos del barrio forman un coro, dejan la calle y los robos, y se convierten en civilizadas personas, no sucede así solamente porque O'Malley haya encauzado mejor sus energías, sino porque los libretistas, desconociendo toda necesidad de medidas sociales y pedagógicas, resuelven presentarlos, hacia el final del film, pulcros y bien vestidos, en un golpe de arbitrariedad que, por otra parte, favorece ingenuamente a la propaganda católica del film. Si la joven prófuga de su hogar alquila un apartamento, evita caer en peor vida, y se casa con un apuesto y sonriente joven, no es ello obra de O'Malley ni de sus consejos ni de su guía espiritual (no hay tales), sino, otra vez, del capricho argumental que es traerle al lado a un marido adecuado y preciso al que —casualmente— quiere con todas sus fuerzas. Si ese mismo marido, que antes era un joven soltero y rico, canaliza su vida con el matrimonio y con el enrolamiento en la Aviación, no es ello obra de O'Malley sino de su más absoluto libre albedrío. Y si el padre del joven soltero y rico era antes un viejo avaro y ahora un generoso señor que en los últimos minutos del film concede a la iglesia un préstamo que antes negara, no es ello obra de O'Malley sino del libretista, que modifica a sus personajes con extrema liberalidad, a la medida de una propaganda que ya previamente estimaba portentosa a la obra de O'Malley.

O'Malley es un útil profesor de canto, joven y simpático, que ni es sacerdote ni hace nada efectivo en toda la película.

TRAMPA Y ESTRATEGIA. No es por distracción del realizador Leo McCarey que el personaje no existe como sacerdote ni efectúa otra obra que el adiestramiento de un coro. Mr. McCarey sabe siempre muy bien que se trae entre manos, y hoy debe sonreír aún de que la Academia le haya otorgado el premio del año por un film que hablaba de varias cosas, no decía concretamente nada, y gustaba a todo el público. Si la película planteara y resolviera un conflicto entre vieja y nueva religión, valdría tanto como una nueva tesis; esa tesis sería discutida y habría un pro y un contra, y una confrontación del libreto con los dogmas de la Iglesia; si en la película O'Malley realizara alguna efectiva obra social o corrigiera auténticamente los errores de otros personajes, sería explícita su tendencia religiosa; la consecuencia final es que la película sería condenada por la Iglesia, o por el Estado laico, o por el sentido común de la gente, o por el reparo de una crítica eventualmente rigurosa. Única solución: no poner tal tesis. Y así, en lugar de un conflicto expresado en términos atrayentes, sólo se emplearon los términos atrayentes, se suprimió el conflicto, y se contentó a todas las partes. Precisamente porque con él se satis-



face a todos es muy discutible la validez del film. Ya esa multiplicidad induciría a sospechar que no hay tesis: el minucioso análisis lo confirma y proclama.

Si el film no posee tesis, es nulo su nuevo aporte; si su realización es modesta y escasamente cinematográfica, es nulo su valor netamente artístico. ¿En qué lazo cayeron entonces Academia, públicos y cronistas para elogiarlo en forma tan desmedida? En el lazo de una película meticulosamente calculada, compuesta de diversos ingredientes a los que una crítica severa deberá llamar trucos. Son los siguientes: 1º) Idear un asunto de ambiente religioso, que aceptarán los creyentes por ser tales, los semi-creyentes porque razonarán que si la religión fuera tan amena ellos también serían adeptos, los indiferentes por indiferencia, y los ateos porque su ateísmo suele ser pasivo (y entonces ignorarán el film), y porque si su ateísmo fuera activo podrán comprobar, con razón, que la propaganda religiosa del film no existe conceptualmente, aunque, de hecho, la sola existencia del film es su propaganda. 2º) Convertir el conflicto entre ambos protagonistas en un pleito entre viejas y nuevas generaciones, con ventaja final de las últimas y aplausos generales del público. 3º) Conquistar al público americano por la presentación de Bing Crosby como actor dramático, suceso que ninguno de sus millones de admiradores dejará de presenciar. 4º) Incluir los rubros generales de pareja romántica, **baseball**, golf, piano, coro de niños, y las numerosas y variadas canciones (entre las que se cuentan las populares, los religiosos, un aria de ópera y el *Ave María*). 5º) Extremarse en los recursos del libreto. Este quinto punto es la clave de la habilidad de McCarey, quien sabe que O'Malley no es puntualmente un sacerdote, y finge que tal circunstancia es válida, haciéndole preguntar dos y tres veces por el anciano Fitzgibbon (sin respuesta y sin las debidas consecuencias) "**Dígame, ¿por qué se hizo cura?**". También sabe que todo ritual de iglesia molestaría a quienes no suelen entrar en ella, y lo suprime. Y sabe que la última escena es la más importante para la emoción con que el espectador salga del cine, y coloca en ella un innecesario, cursi e inverosímil encuentro del anciano Fitzgibbon con su madre.

DEFECTOS Y ACIERTOS DE ESTRUCTURA. Los anteriormente nombrados sólo son los menores recursos del libreto. El mayor, el más importante, es atingente al vicio intrínseco del film. En éste no hay conflicto porque el incluirlo hubiera implicado una tesis, y ésta hubiera establecido un peligroso partidismo. Sin embargo, en cierto momento el sacerdote Fitzgibbon va a visitar al Obispo, su superior, extrayendo de esa visita toda la convicción (hasta entonces inconfesa) de ser demasiado viejo y de encontrarse en el deber de dejar paso a los más jóvenes. La teoría supone que un auténtico conflicto con O'Malley llevó a Fitzgibbon ante el Obispo; la práctica es más simple, y escamotea el sentido; Fitzgibbon visita al Obispo no como protesta porque O'Malley quisiera reformar la estructura de la parroquia, sino porque le cansa el sonido de los coros que O'Malley adiestra con canciones populares. Véase en ese detalle lo que el resto del film demuestra: que no hay en él auténtico drama porque la contraposición de los personajes y su libre juego están sustituidos por un punible verbalismo exterior y, en el mejor de los casos, por la mera sugerencia de las situaciones. El método de sugerir el drama en lugar de exponerlo directamente, es válido y hermoso cuando con él se quiere evitar la grandilocuencia, pero no cuando se quiere disimular la ausencia de un auténtico

problema. En general, ningún espectáculo dramático es auténtico si de él se omiten los choques y se hace hablar a terceros sobre la existencia de los mismos. ¿Por qué incurre **El buen pastor** en tales omisiones? Por la primaria y sencilla razón de que no hay conflicto, de que todo se reduce a la lejana e imperfecta muestra de lo que debería ocurrir. Sólo dos motivos de interés dramático posee el film: uno es el muy logrado personaje de Fitzgibbon, poseído de la convicción de su vejez, de la satisfacción por la obra cumplida, del recuerdo de su patria irlandesa, del recuerdo de su madre; Barry Fitzgerald, más que interpretarlo, lo crea, lo detalla con guiños y gruñidos y tonos de voz, lo dibuja con una precisión y una riqueza que justifican plenamente el premio otorgado por la Academia de Hollywood. El otro motivo es el ya mencionado contraste entre dos generaciones, contraste que no aparece nunca directamente expuesto. Con el padre Fitzgibbon como único tema, el director McCarey describe bellamente la vuelta de la visita al Obispo; con el contraste entre dos generaciones, logra la escena de la partida de damas, en la que desde luego triunfa simbólicamente la juventud. Con los dos únicos motivos auténticamente dramáticos se logran las dos mejores escenas del film; así habilitadas éstas por la sustancia que las informa, no es extraño que su valiosa condición haya sido notoria.

Por todo otro concepto, no hay drama en esta comedia dramática; en su lugar hay un ocioso relleno del espectáculo con escenas secundarias (esa prescindible visita del prestamista a su hijo y a su nuera) y con muy abundantes canciones, de inclusión impropia (el aria de **La novia vendida**, cantada por Rise Stevens, aparece incluida sin que con ello se responda a exigencia artística alguna). Ese fué el ulterior truco de Leo McCarey: escamotear el drama y cubrir la ausencia con sucesos o canciones sólo indirectamente vinculados al argumento. Si la película fuera deliberadamente rica en material, no asombraría la demasía del mismo, pero como la película es deliberadamente sobria y concisa, la abundancia de pasajes ajenos o ella permite sospechar (y comprobar) que se está procediendo al postizo relleno de huecos argumentales.

LOS PREMIOS DE LA ACADEMIA. La carrera de Leo McCarey en los diez últimos años ha sido dedicada a la comedia y a la comedia dramática: sus puntos más altos son **La vía láctea**, **La pícara puritana**, **Cita de amor** y **Mi mujer favorita**¹. En 1938 sorprendió a Hollywood con la sorprendente realización de un drama auténtico, titulado **La cruz de los años**, donde relataba con emoción el peregrinaje de un matrimonio de ancianos, llevados a buscar asilo en los hogares de sus hijos. En 1938 creímos (probablemente también hoy) que aquel drama debía figurar entre los mejores de todos los tiempos del cine; la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood no lo premió como correspondía. Este premio a Leo McCarey por **El buen pastor** compensa al omitido entonces; tal sistema hará dudar a la posteridad sobre el equilibrio crítico de sus integrantes. Ya en 1934 se había omitido el premio a Bette Davis por su labor en **Cautivo del deseo**; se le otorgó en cambio en 1935 por su creación de **Peligrosa**, que no alcanzaba tales méritos.

¹ H.A.T. estaba tan enojado que atribuyó **Mi mujer favorita** a McCarey, cuando en realidad era de Garson Kanin.

Es muy discutible el premio otorgado a **El buen pastor**; entre las películas preseleccionadas para esa designación constaba **Pacto de sangre**, de la misma productora Paramount, que merecía más justicieramente esa distinción. Pero si es discutible el destacar así a la película, mucho más lo es el destacar a Bing Crosby como mejor actor del año, teniendo como rivales a Charles Boyer, Gary Cooper, Cary Grant, Alexander Knox y una docena de los mejores actores americanos. Nadie que vea aquí a Bing Crosby podrá creer que es algo más que un discreto actor, ni podrá dejar de opinar que ésta es la más errada elección efectuada por la Academia en toda su historia, ni podrá dejar de sospechar que han intervenido factores ajenos al estricto mérito del intérprete.

ESPÍRITU CRÍTICO. Lo anterior intenta puntualizar largamente la demostrable tesis de que **El buen pastor** es una película trucada y artificial, y de que constituye la mayor habilidad de la carrera del realizador McCarey. No nos detiene el carácter excepcional que tal crítica debe investir: con grandilocuencia podríamos prometer que dentro de tres o cuatro años verán muy claro el truco quienes hayan sido engañados por él. En el ejercicio de la crítica la mayor de las facilidades es la usada, hasta donde llegan nuestras noticias, por toda la prensa rioplatense: seguir la corriente y balbucear los pomposos adjetivos y las compuestas frases que Academia y propaganda han proporcionado. Si no hemos ejercido esa facilidad, no se atribuya nuestra posición a malicia hacia Paramount, ni a la pervertida originalidad de querer ser diferentes, ni a distracción de nuestros sentidos.

Vanidosamente creemos saber lo que decimos.

Marcha, 23 de marzo 1945.

Títulos citados (Todos dirigidos por Leo McCarey salvo donde se indica)
Cautivo del deseo (*Of Human Bondage*, EUA-1934) dir. John Cromwell; **Cita de amor** (*Love Affair*, EUA-1939); **Cruz de los años, La** (*Make Way for Tomorrow*, EUA-1937); **Mi mujer favorita** (*My Favorite Wife*, EUA-1940) dir. Garson Kanin; **Peligrosa** (*Dangerous*, EUA-1935) dir. Alfred Green; **Pícaro puritana, La** (*The Awful Truth*, EUA-1937); **Vía láctea, La** (*The Milky Way*, EUA-1936).



UN PÉRFIDO FOLLETÍN
Luz que agoniza

(*Gaslight*, EUA-1944) dir. George Cukor.

EXCLUIMOS EL DOBLAJE castellano, y nos atenemos a la película misma. Su primera parte narra cómo [Charles] Boyer se casa con Ingrid Bergman, y la convence paulatinamente, con singular habilidad, de que está loca y de que será necesario recluirla en un manicomio. Hasta allí el tema es original y suscita el poderoso inte-

rés de averiguar cuál es la ulterior finalidad del personaje; la realización de tal melodrama vigila atentamente la tensión del espectáculo, y lo enriquece con recursos del “suspense” que utilizara Alfred Hitchcock, como, por ejemplo, la aparición súbita y quieta de algún personaje. Frecuentemente recuerda a **La sospecha**; en alguna ocasión recuerda a **Rebeca**. Tal recuerdo no implica comparación ni pérdida de originalidad; sólo intenta significar que éste es, en su primera parte, uno de los varios melodramas bien realizados que ha proporcionado el cine; por otra parte; el director George Cukor conoce muy bien su oficio (le debemos mucho: **Las cuatro hermanitas, La dama de las camelias, Romeo y Julieta, Un rostro de mujer**), y el fotógrafo Joseph Ruttenberg maneja admirablemente luces y sombras.

La segunda parte revela que Boyer quiere encerrar a su esposa en el manicomio para poder robar y disfrutar cierta grande cantidad de joyas, en circunstancias que sería muy largo explicar. Aquí la película se convierte en uno de los más rancios y detestables folletines de todas las épocas. La intervención de un detective (Joseph Cotten) lleva el argumento al viejo diseño “él, ella, el villano”; ese villano es, increíblemente, el personaje de Boyer, y revela una maldad y una avaricia tan explícitas que el público (día de estreno, función vermouth) le gritó “¡Qué sinvergüenza!” y lo denostó con epítetos de pintoresca vehemencia. Esta reacción del público ilustra más que cualquier adjetivo sobre la índole y la calidad de la película: sólo los chiquilines en una matinée de barrio, y ante una película de cow-boys, pueden poseer el mismo espíritu de intervención en la trama que poseyó el público del Cine Metro cuando aplaudió cada venganza de Ingrid Bergman sobre su anormal marido. A este primitivo folletín correspondió su adecuada realización: las miradas torvas que Boyer dedica a su esposa, la forma en que queda intensamente atado a una silla, las frases grandilocuentes que el diálogo utiliza, mueven a creer que se está presenciando un episodio radio-telefónico, o una película policial de 1920. No valen primores fotográficos, ni buenas interpretaciones (la actuación de Ingrid Bergman parece excelente, pero el doblaje dificulta su apreciación) para salvar la calidad de la película.

En renglón aparte detallamos por qué el doblaje castellano está dedicado a públicos inferiores; en estos renglones cabe afirmar que la simetría está a salvo, ya que la película misma sólo es apta para ser gustada por públicos inferiores.

Marcha, 6 de abril 1945.

Títulos citados (Todos dirigidos por George Cukor, salvo donde se indica)
Cuatro hermanitas, Las (*Little Women*, EUA-1933); **Dama de las camelias, La** (*Camille*, EUA-1936); **Rebeca** (*Rebecca*, EUA-1940) dir. Alfred Hitchcock; **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*, EUA-1936); **Sospecha, La** (*Suspicion*, EUA-1941) dir. A. Hitchcock; **Un rostro de mujer** (*A Woman's Face*, EUA-1941).



El doblaje es indeseable

N. de R. — Este artículo debió publicarse con fecha 23 de marzo. El atraso se debe a razones ajenas a esta Redacción.

Se nos pidió “espíritu constructivo” y mesura en la crítica: el doblaje en castellano representa el paso más importante dado por Hollywood desde el comienzo del cine sonoro. No se nos ocultan las ventajas periodísticas de ser concretos y de prescindir de ironías y de vehemencias: tampoco se nos oculta que toda nota de **Luz que agoniza** será recortada y minuciosamente estudiada por Metro Goldwyn Mayer. Seremos concretos. Déjenos decir, antes de toda otra consideración, que la empresa nunca debió haber confiado tanto en sí misma como ostentadamente lo hizo. Ya anunció que toda su ulterior producción nos será exhibida en castellano, corriendo así un riesgo que no le envidiamos; además, ha suprimido de su película y de toda propaganda la mención del título original, **Gaslight**, como si perteneciera a un mundo aparte que se resiste a nombrar. Otros dos sucesos denotan un pecado de presunción. El primero es anunciar que las películas serán exhibidas “en castellano”, sin mencionar el hecho de que son “dobladas” y de que sus intérpretes no son políglotas; no faltaron quienes cayeran en el raro error, y nada menos que el cronista cinematográfico de *El País* pareció no entender el procedimiento del doblaje cuando (22 marzo 1945) escribió: *“Anotemos que los actores mueven sus labios de acuerdo con el dialogado en castellano, lo que fuerza a Boyer a adaptar una ampulosidad contraproducente que corresponde a su libreto”*.

El segundo pecado fué elogiar desmesuradamente a la película con una sinopsis de propaganda en la que José Iturbi (que incidentalmente goza de un importante contrato con la empresa) se arrepiente de haber creído que la música alcanza como lenguaje universal, sostiene que la realidad se impone, habla de comunicación y comprensión entre los pueblos, y pronuncia de paso una frase que afortunadamente no recordamos, cuyo comienzo es *“Debemos estar agradecidos a esa gran empresa que es Metro Goldwyn Mayer...”*. Estos pecados de vanidad pueden haber convenido al éxito comercial del film, pero no hacen respetable y modesto, como debió ser, a uno de los más importantes experimentos de toda la historia del cine.

MOCIONES PREVIAS. De las reuniones de amigos y, ocasionalmente, de las reuniones periodísticas, anteriores a la exhibición del film, surgieron claramente dos grupos, cuyos argumentos sólo estaban autorizados por la teoría. Hemos integrado el mayor de ambos, que presentaba (anotemos que con prudencia) algunas objeciones previas al sistema del doblaje. Esas objeciones eran fundamentalmente tres:

I) Existe una dificultad técnica en hacer coincidir los sonidos castellanos con los movimientos labiales de intérpretes que hablan en inglés. Por consiguiente, esa dualidad provocará una sensación de artificio, una disociación.

II) El público está acostumbrado a la voz de sus favoritos, no admitirá sustitutos. Más importante aún: no alcanzará con encontrar una voz igual, sino que hará falta manejarla con las mismas gradaciones y acentos del intérprete original. Culminación del argumento: a una escuela mímica de Boyer corresponde una escuela vocal; esas escuelas no son separables; aún cuando se consiguiera una idéntica escuela vocal, serán dudosos los resultados obtenidos por una separación y una nueva unión.

III) Esta objeción es fundamental: el diálogo castellano tenderá siempre a ser literariamente malo. Ya la traducción de un texto inglés, medianamente complejo, suele presentar insalvables dificultades, como lo sabe quienquiera que lo haya intentado. Muchas más habrá de presentar esa traducción si se le fija el deber de que cada frase dure los mismos exactos segundos y repita los detalles más notorios (por ejemplo, las vocales abiertas). Por tanto Hollywood intentará suprimir toda complejidad literaria de sus diálogos; por tanto, los diálogos se inclinarán a la chatura; por tanto, se prescindirá de la riqueza y de la sugestión de las palabras, que constituyen uno de los mejores recursos de que se valen dramas y comedias para ser convincentes. No hablemos ya de la supresión de los caracteres típicos (perderemos el tono de los campesinos del Oeste americano, el *slang* de los compadritos de Brooklyn, la entonación de los lores ingleses) y nos conformaremos con personajes generales, válidos únicamente para temas generales, sin la menor intrusión de color ni de localismo. Cada juego de palabras inglesas deberá significar un juego de palabras castellanas: habida cuenta de la brevedad propia del inglés, se aceptarán chistes castellanos más por reproducir esa brevedad que por reproducir la calidad y cantidad de la primitiva gracia.

A las tres objeciones el segundo grupo contestaba con un razonamiento que es formulable así: cuando Hollywood se embarca en empresa tal, debe saber lo que hace; por tanto: I) la técnica logrará armonizar la voz con los movimientos labiales; II) el público olvidará la voz de sus favoritos; III) Hollywood tendrá grandes libretistas castellanos para salvar la riqueza original de sus libretos. Agregaban: cualquier medida es buena si tiende a suprimir las incompletas e incómodas leyendas sobreimpresas.

No nos han convencido esas respuestas. Ya en teoría son refutables (por ejemplo, no hay en las tres Américas dialoguistas hispano-americanos capaces de ser colocados junto a una docena de los libretistas del cine); mucho más refutables lo son en la práctica, en la medida en que **Luz que agoniza** constituye esa práctica. No nos olvidamos de que la película es sólo un experimento, aunque la empresa no tuvo la modestia de nombrarlo así.

LOS ELOCUENTES HECHOS. Tres o cuatro hechos suelen valer más que quince o veinte teorías.

I) Quienes vieron la película antes que nosotros nos garantizaron que nuestra incomodidad física ante el doblaje desaparecería a partir de la primera media hora de exhibición. Nos corresponde jurar sin testigos que esa incomodidad duró toda la película. El triunfo técnico consiste aquí en que las frases castellanas usurpan con exactitud de duración el lugar de las primitivas frases inglesas; no alabemos demasiado ese pequeño resultado, pues el diálogo de **Luz que agoniza** no implicaba mayores dificultades. En cambio, la aplicación de los sonidos a los movimientos labiales sólo puede existir en los comienzos y en los finales de las frases; en algunas frases no existe en absoluto, y la disculpa se parapeta atrás de la circunstancia la circunstancia de que esos movimientos son confusos (especialmente cuando el personaje aparece colocado medio de perfil). Pero cuando los movimientos labiales no son confusos, el artificio del doblaje es notado con la máxima claridad; esa connotación trae la curiosa sensación de que los sonidos

no salen de cada una de las bocas sino de una Tierra de Nadie situada fuera de la pantalla. Entendemos imperfectamente el inglés del cine americano; cada vez que aquí hemos logrado deducir el texto de la frase original, se nos ha agudizado la molestia arriba indicada. Quizás sea una ventaja no saber nada de inglés, pero ni siquiera tal conveniente ignorancia (en 1945, cuando por todos lados se intensifica su conocimiento), podrá convencer a nadie de que el personaje dice “pie” cuando sus labios dicen “foot”. Este reparo no es una tontería propia de suspicaces; la ausencia de una armonía entre vista y oído produce una sensación de mentira, de falta de convicción, que está al alcance de todo espectador, y que nuestras palabras sólo podrán adjetivar. Quede bien claro que la técnica de Metro ha hecho el máximo posible; quede bien claro, también, que el defecto no está en la aplicación del sistema, sino, radicalmente, en el sistema mismo.

II) La única voz convincente es aquí la que dobla a Ingrid Bergman, y aún ésta incurre en alguna pronunciación típicamente española (peninsular) que hubiera sido preciso evitar (escena de la entrada al salón de la vieja casa, con la frase “*Yo lo recuerdo lleno de luces en noches de fiesta*”). En lo que atañe únicamente al timbre de voz, podría aceptarse luego a quien “dobla” a Boyer; de los demás, sería bueno prescindir totalmente, comenzando, sin juicio previo, por el doble de Joseph Cotten. Pero en lo que concierne al manejo de esa voz, lamentamos comprobar los resultados de la selección, donde probablemente ha importado más una búsqueda del timbre que una búsqueda de capacidad interpretativa. Ninguna de las numerosas admiradoras de Boyer podrá dejar de notar la impostura, porque sucede aquí, como estaba previsto, que el tono normal de la voz fué imitable, pero que todo énfasis de ternura, todo acento dramático, todo grito intempestivo, no admitían suplencias, y precisaban la voz de Boyer. Estos defectos en el manejo de la voz podrán ser omitidos por una mejor vigilancia técnica, y alguna risa de Ingrid Bergman podrá dejar de ser más aguda de lo que debe ser (escena del abrazo, junto al piano), y los tonos de Dame May Whitty podrán no ser tan ridículamente chillones como aquí lo son a lo largo de toda la película; en general, todos los “dobles” dejarán de parecer malos actores de radio, y semejarse a intérpretes dramáticos tan capaces como aquéllos a los que deben suplir. Pero nunca reproducirán el producto auténtico, y la modificación sólo rendirá pérdidas en lo artístico, aunque eventualmente llegue a rendir ganancias en lo comercial. Por nuestra parte, nos será un sacrificio prescindir de algunas voces, y preferiremos creer que Margaret Sullavan ha muerto para siempre, antes que comprobar cómo un propósito meramente comercial sacrificará su voz, que es uno de los eventos dramáticos más positivos y patéticos del cine.

III) La pérdida literatura del lenguaje castellano que usa el film admite el descuento de lo folletinesco que es su tema, es decir, de la obligatoriedad que había en incluir algunas frases de un horrendo gusto literario. Hecho ese descuento, el lenguaje no sería perdonable ni en malas películas mejicanas, ni en comunes episodios radioteatrales. No es admisible la grandilocuencia de Boyer cuando declama: “*Nos separaban las joyas... eran como fuego... ¡fuego en mi mente!*”; mucho menos admisible es la frase “*Mi alma no siente piedad ni remordimiento y quiero tu castigo con alegría*”. Una correcta redacción, no obligada a perseguir los labios de Ingrid Bergman, hubiera dicho “...y quiero con alegría tu castigo”, pero ante la película de nada vale sujetarse a las normas del idioma castellano si la correcta

frase “*¿Tratas de decirme que estoy loca?*” es sustituida con la hipérbole “*¿Tratas de decirme que mi cabeza no rige?*”. Fíjese bien el lector si rige su buen sentido.

No se trata solamente de incursiones en mala literatura. Toda sutileza tiende a desaparecer cuando se traduce el diálogo: cuando Dame May Whitty pronuncia (varias veces en el film) la interjección “*Well!*”, la correcta vigilancia del sentido diría “*¡Ajá!*”, o “*¡Bien!*”, pero como los traductores necesitan mantener el diptongo original, convierten en peculiar el idioma de la anciana, utilizando “¡Buen!”, interjección que, en el caso, sólo utilizarían los personajes mejicanos de **¡Así se quiere en Jalisco!**

Muchos otros pequeños defectos podría marcar un lápiz en un papel viendo por segunda vez **Luz que agoniza**. No importarían ellos, como no importan fundamentalmente los expuestos. Importa en cambio la cabal comprensión de que el castellano no puede sustituir perfectamente al inglés sin convertirse a sí mismo en defectuoso, por razones de estructura que ningún dialoguista podrá eludir. La aproximación en el cambio será habilidosa y merecerá aplausos, pero el insalvable excedente alterará con frecuencia la sustancia original de un diálogo, dificultará la comprensión de muchos importantes detalles, y aparejará el mero entendimiento general del argumento de una película, sin que ese argumento llegue jamás a ser minuciosamente convincente, ni llegue a comunicarnos su emoción o su risa.

ACONSEJAMOS DAR MARCHA ATRÁS. Entiéndase bien que el doblaje castellano representa en lo artístico una indeseable medida, y en lo comercial un experimento aún muy dudoso. Podrá ser bien recibido por los públicos de barrio, más atentos al argumento general de una película que a los muchos y pequeños placeres que proporciona su detallada comprensión; nunca será bien recibido por públicos más cultos. No nos basamos ya en que se nos pierdan las voces de Boyer o de Margaret Sullavan; nos basamos en que toda obra de arte requiere una unidad, una lograda armonía entre todos sus elementos (no es casual que cada uno de los grandes directores cinematográficos posea una manera propia: su estilo). Tres infracciones al estilo de un film hacen ya vacilar su entereza artística; mucho más hará la modificación (la falsificación) del estilo literario de su libreto, y la omisión (nueva falsificación y estafa) del estilo personalísimo en que los grandes intérpretes usan su voz. No queremos ser retrógrados en nuestras opiniones, ni aprobaremos que se nos compare con los viejos críticos que se opusieron en nombre del teatro a la invasión técnica que a principios de siglo representó el cine: en aquel momento el cine agregaba un nuevo medio de expresión al espectáculo dramático (movimiento, premeditación, posibilidad de corrección) pero ahora, cuando con el doblaje el cine intenta superarse a sí mismo, nada agrega sino que, por el contrario, mucho omite. También el cine sonoro agregó un nuevo medio de expresión, y, hace muy pocos años, el cine en relieve (intentado por Metro Goldwyn Mayer, y aparentemente abandonado ahora) quiso proporcionar la tercera dimensión. Esos enriquecimientos en la forma pudieron facilitar nuevos progresos artísticos; por el contrario, el doblaje castellano, lejos de enriquecer, empobrece y disminuye la calidad del espectáculo. Ni siquiera creemos que agregue cantidades de público a las riquezas de Hollywood.

En lo comercial, anotemos que nuestro conocimiento de la dinámica de los grandes públicos no alcanza a la sabiduría que indudablemente deberán poseer las estadísticas de Metro Goldwyn Mayer. Pero aún así, no nos inclinaremos a creer

que el éxito actualmente alcanzado por **Luz que agoniza** sea algo más que una simple resultante de la curiosidad; el ruidoso fracaso posterior continúa siendo posible. Si tal fracaso ocurriera, será la lección más grande recibida por Hollywood; si, por el contrario, fuera un éxito comercial, ninguna técnica conseguirá impedir la caída artística del cine.

Puede suceder que el fracaso artístico nada signifique para los realistas empresarios, guiados por su interés antes que por ninguna consideración de otro orden. Si tal política es adoptada, nada querremos saber con el cine, como ahora nada queremos saber con los episodios radiotelefónicos; el público de éstos, compuesto mayoritariamente por buenas, emocionables y asustables señoras, será el único público cinematográfico. El cine estará muerto como arte, y los muertos enterrarán a sus muertos.

Marcha, 6 de abril 1945.



Un desolado corazón

(*None but the Lonely Heart*, EUA-1944) dir. Clifford Odets.

A ERNEST VERDUN MOTT le ocurre aquí lo que a muchos jóvenes al llegar a los veinte años: descubrir que la vida no tiene finalidad, que todo rueda sin mayor sentido, que la corriente se lleva a los débiles, y que los fuertes sólo suelen sacar su fortaleza de una finalidad inventada, de una suplencia. Desde un estricto principio, es auténtica la posición de Ernie Mott, y es válida la ironía de Richard Llewellyn cuando dedica su libro *“al ciudadano de vida ordenada”*. Azarosos líos de faldas, vagabundeos prolongados, discusiones estériles con su madre (sobre la decencia, la normalidad, la corrección) son para Ernie Mott meras formas de perder el tiempo; no es extraño por ello que, a los 19 años, acepte la seductora invitación a formar parte de una banda de asaltantes; no es extraño que sean lamentables los resultados de esa actividad; no es extraño que al final del libro Ernie vea, como único camino de su vida, un individualismo confiado que en el libro aparece irremediablemente confuso, pues tampoco es ese individualismo una satisfactoria solución. De las numerosas alteraciones que Clifford Odets introdujo en su adaptación cinematográfica, el atingente a esa solución es probablemente el más importante: nada tan grandilocuente ni tan viciado de ingenua propaganda, como este final de la película, en el que el desolado corazón busca un mundo mejor, y marcha a la guerra para ayudar a construirlo. Ni el libro ni la película proporcionan una adecuada salida al conflicto entre Ernie Mott y un mundo que se le muestra carente de sentido; si uno y otra hubieran previamente planteado con corrección los términos de ese conflicto, ambos hubieran permitido extraer una escéptica conclusión de su argumento. Recién entonces ese argumento habría cumplido con su deber de ser verdad (verdad respecto a la naturaleza humana, verdad respecto a los comienzos, formas y móviles de la conducta humana), y sólo siendo verdad comenzaría a poder ser una obra de arte.

Pero no es verdad el argumento que informa a libro y película: la ausencia de una finalidad en la vida de Ernie Mott debió ser minuciosamente deducida de esa vida y de la manera en que Ernie golpea estérilmente en muchas puertas tras las que no hay nadie. No hay tal lógica en el argumento, ni es posible esa deducción. No crea el lector que le estamos pidiendo al film lo que el film no tiene por qué poseer; el principio y el final del film, y muchas de sus conceptuosas frases, implican la discusión de un conflicto fundamental, más apto para la filosofía que para el espectáculo dramático.

Para trazar la línea dramática de su personaje, Llewellyn y Odets agrupan sucesos casuales y arreglados. En parte esos sucesos son válidos y normales (incomprensión entre Ernie y su madre); en parte son deliberados y ajenos al personaje (enfermedad y muerte de la madre; soledad resultante). En algún caso son arbitrarios y atribuibles a alguna no expresada anormalidad de Ernie (rechazo del amor de Aggie), o a una mala suerte muy personal (romance con Ada, que no es mujer libre de unirse a él), o a la torpeza intrínseca de Ernie: su adhesión a la banda de asaltantes, que en el libro parece normal por tratarse de un desesperado y ambicioso joven de 19 años, no suena a verídica en el film, porque Cary Grant representa allí una edad que no le autoriza a tales infantiles ilusiones de felicidad. Como en la mayor parte de los dramas que expresan la lucha de un hombre contra su destino, la convicción queda ausente porque el personaje ha sido falseado, dotándosele de irreflexión; si Ernie se detuviera, pensara honestamente en cada uno de sus asuntos, los tratara con lo mejor de sus fuerzas y de su talento, y aún así no pudiera salir adelante, sería válida su desesperanza y auténtico su escepticismo final, e incluso su ulterior dedicación a la finalidad más cercana (y no por ello más adecuada) que en el caso es esta segunda guerra mundial. Ernie está lejos de hacer tal cosa: se ve mezclado en tantos conflictos que sus argumentistas agruparon folletinescamente, para que su proceso dramático sonara a vigoroso, sin sonar a auténtico.



GRANDILOCUENCIA FORMAL. No es extraño que la falsedad esencial del argumento derive en la falsedad formal de su expresión dramática. Todos los personajes funcionan en relación a Ernie; sus conflictos son curiosamente simultáneos al período en que Ernie viaja de un vacío a otro y de éste a la segunda guerra mundial. Inevitablemente, ello resta convicción a libro y film, pero mucho más a éste que a aquél. Enfocado completamente desde la conciencia de Ernie, el libro parece coherente y unido a pesar de sus 624 páginas de asuntos diversos: el film, en cambio, carece de toda posible prosa, de toda explicación (sólo posible en literatura); en consecuencia, no ha alcanzado la adaptación de Odets a hacer de su espectáculo dramático un motivo y un símil para la evolución de su personaje. Cada vez que intenta hacerlo, cae en la falsedad teatral; personajes que se definen a sí mismos, diciendo explícitamente su credo, su esperanza o su infelicidad, escenas enteras construidas con grandilocuencia y con fe en las meras palabras y en la eficacia de su declamación. El diálogo suele ser abusivamente conceptuoso, y formalmente

teatral; no es ajeno a esa circunstancia el hecho de que Clifford Odets sea uno de los mejores dramaturgos contemporáneos y de que, siéndolo, entienda con algún error el lenguaje cinematográfico.

De la alianza de literatura y teatro, fundamentados ambos en una discutible serie de conflictos dramáticos, difícilmente pudo salir una buena película. Precisamente este punto es el más delicado e importante en la correcta apreciación cinematográfica de los valores del film. Las abundantes bellezas que la cámara nos regala al filmar sus escenas entre callejuelas y nieblas deprimentes, los efectos de sonido y de música con que se engalana el film, sólo son telones de fondo y decorados incidentales para la expresión del argumento; en escasas o nulas oportunidades son medios de expresión artística. La confusa contextura del libreto, su abundancia de diálogos, su escasez de acción (en algún momento Clifford Odets nota ese déficit y larga la cámara en persecución de dos autos, pero es una acción general, y no incidental, la que debió poseer), su preciosismo de fotografía, sus amplias virtudes de interpretación (con aplausos especiales a Ethel Barrymore y reparos a June Duprez), pueden mover al espectador a creer que, difícil y compleja, la película es magistral aunque sea incomprendida. No hay tal maestría formal, de la misma manera en que no hay autenticidad conceptual: sus más notables características son una extensa retórica y una artesanía cinematográfica que intenta disimular las abundantes fallas con que ha sido planeada su producción.

Marcha, 13 de abril 1945.



ESTÁ MUY BIEN REALIZADA

Tres días de vida

(*Uncertain Glory*, EUA-1944) dir. Raoul Walsh.

UN CRIMINAL (Errol Flynn) escapa a la guillotina parisién porque los bombarderos ingleses, ajenos a tal propósito, destruyen la cárcel al destruir una cercana fábrica de municiones. (Este comienzo está calcado de **Falsario** o **The Impostor**, film norteamericano de Julien Duvivier). Huye al sur de Francia, y allí es apresado nuevamente por un inspector de policía (Paul Lukas). De vuelta a París, pasan por un pueblo donde se han producido actos de sabotaje. El criminal ofrece a su custodia el delatarse falsamente como saboteador, a fin de que su muerte sea útil, pues salvaría así la vida de cien rehenes en los que el comando nazi quiere tomar represalias. En tres días preparan la minuciosa mentira; luego el criminal escapa, falseando su promesa, pero más tarde vuelve, se entrega a los nazis y muere como un héroe.

En este original argumento se hicieron presentes dos elementos no originales ni evitables en el cine de hoy: la necesidad de la propaganda antinazi (expresada por el elogio al movimiento francés de resistencia) y la necesidad de un episodio

romántico (significado por una campesina francesa que se enamora del criminal y lo sigue en su huida). Por uno y otro conducto la película llega a ser convencional y común a sus abundantes similares; en algún momento llega a ser ingenua. Aparte esos reparos, y el hecho de que la campesina sea interpretada por una debutante llamada Jean Sullivan (que a la circunstancia de no ser buena actriz agrega una innecesaria imitación de Michèle Morgan), todo el resto de la película goza de una inteligente y cuidada realización, por la que se supera a aquellos inconvenientes. En parte ese elogio es atribuible a la habilidad con que el director Raoul Walsh ha unido diálogos, música, interpretación, en un conjunto vigoroso y logrado: la primera media hora del film es un claro ejemplo de la convicción que el cine puede poseer para decir su anécdota. En parte, el elogio a la realización se cifra en la contextura del libreto, en la forma breve y expresiva con que suele resolver sus escenas, en la consecución cabal de sus dos personajes principales. No es frecuente que los personajes cinematográficos sean inteligentes y procedan como tales: aquí lo son el criminal y su custodia, y el conflicto entre ambos (la forzosa compañía y la larga reconsideración sobre la manera de dominarse mutuamente) está dicho, una y otra vez, con ingeniosidad de recursos, con economía de gestos, con alguna simulación, con un diálogo punzante, culminados en una cruel escena en una iglesia, en la que el criminal se burla una vez más del inspector, confesándole solemnemente algunos mentidos crímenes pasados. Desde **El halcón maltés** (Huston, 1941) hasta este film, el cine había casi omitido la mención inteligente del cinismo; el hecho de que **Tres días de vida** lo exprese con tanta convicción en su libreto y diálogos, el hecho de que en varias oportunidades la película constituya una singular muestra de talento por parte de realizadores e intérpretes (Paul Lukas es un gran actor) mueven a aplaudirla y a lamentar que algunos convencionalismos hayan podido impedir su unidad y total brillo.



Marcha, 13 de abril 1945.



La dama de las camelias

(México, 1944) dir. Gabriel Soria.

EN PRIMER LUGAR el argumento de Alejandro Dumas está muerto, y sólo se disculpa el resucitarlo si con ello se sirve como vehículo a las capacidades interpretativas de Greta Garbo y a las dotes de gran director que posee George Cukor; eso ya ocurrió en 1936-37. En segundo lugar, podríamos no entender este propósito del cine mejicano que es filmar todas las novelas largas escritas en el siglo XIX y principios del XX. Los cineastas mejicanos no tienen mayores virtuo-

sismos que exponer; frecuentemente (como en este film) han sido ya superados por Hollywood con varios años de ventaja; en el mejor de los casos, llegan a una fría corrección al verter la novela al cine (**Naná**). En realidad entendemos el propósito: es de orden comercial, ajeno a toda exigencia netamente artística, y consiste en hacer cine para mujeres, con un éxito asegurado en los cines de barrio. Esta versión de **La dama de las camelias** se ajusta a tal finalidad; detallar su pobre condición cinematográfica, sus simplezas, sus fallas de dirección e interpretación, sería una inútil redundancia.

Marcha, 13 de abril 1945.



Serenata bohemia

(*Greenwich Village*, EUA-1944) dir. Walter Lang.

ESTO ES LO MISMO de siempre: algunos miles de dólares gastados, mucho color, alguna parcial belleza pictórica, Carmen Miranda, música yankee deformada en busca de canciones brasileras, poca o ninguna gracia, y un argumento tonto, absurdamente manejado, en el que ninguna mínima lógica tiene nada que hacer. El conjunto aparece valorado a ratos por la virtud jazzística de algún fondo musical, y aparece disminuido por una insólita adaptación sinfónica del fox-trot *Whispering*, vertido en piano y orquesta con improcedentes mezclas de otros costales, y con absoluta ausencia de toda belleza musical.

Marcha, 13 de abril 1945.



DESILUSIONA El mujeriego

(*Casanova Brown*, EUA-1944) dir. Sam Wood.

EN MUY ESCASAS oportunidades confiamos previamente en la calidad de una película. Esta fué una de ellas: aparecía garantizada por los nombres del director Sam Wood, el productor y libretista Nunnally Johnson, los argumentistas Thomas Mitchell y Floyd Dell, los muchos y excelentes intérpretes arriba nombrados y, sobre todo, por el hecho de que una nueva productora, la International Pictures, iniciaba su labor con este film. Con tantos créditos previos el resultado final no tiene disculpa: en primer lugar, su argumento es una tontería



digna de sainete, fiado en inverosímiles complicaciones y en la falta de sentido común de sus personajes; en segundo lugar, el plan general de la película carece en absoluto de lógica, de ingenio, de auténtica gracia. De todo lo que optimistamente nos habíamos prometido, quedan diez brillantes minutos de diálogo, cuatro inimitables gestos de Gary Cooper, y la actuación de Frank Morgan. Todo el resto es apto para películas de primera sección e indigno de sus realizadores e intérpretes.

Marcha, 13 de abril 1945.



Un error de *El País*

En la edición del domingo 8 del corriente (pág. 6, col. 4), el cronista cinematográfico de ese diario dice: “Algunos creen erróneamente que los intérpretes de **Luz que agoniza** recitan sus papeles respectivos en inglés, cuando se advierte con gran claridad que sus labios se mueven de acuerdo con el guión en castellano. Este doblaje es más perfecto que el empleado desde hace tiempo en Europa”.

Los “algunos” a que se refiere el texto, no son tres o cuatro señores originales que habitan en Montevideo; hasta donde llegan nuestras noticias, son todo el público que presenció **Luz que agoniza**, y que advirtió, con gran claridad, que sus labios se mueven de acuerdo con el guión en inglés. Pero cuando ese cronista dice “algunos”, se está refiriendo a nosotros, que en el número pasado de esta publicación le hicimos notar su original incomprensión del sistema de doblaje, tal como esa incomprensión se deducía de su confusa crónica del film. No sería escaso argumento anotar que todos los cronistas coinciden con nosotros, pero nos parece más decisivo y contundente invitar al cronista de *El País* a presenciar por segunda vez la película que tan distraídamente comentó. Si fuera deliberada, su teoría sobre el doblaje merecería un premio a la originalidad; en todos los casos, sería lamentable que los lectores de *El País* se llamaran a engaño sobre la naturaleza del discutible sistema.

Antes creíamos que los cronistas cinematográficos tenían la obligación de conocer el tema sobre el que escribían; el cronista de *El País* intenta convencernos de que ese requisito no es necesario.

Marcha, 13 de abril 1945.



UNA EXCELENTE PELÍCULA

La mujer del cuadro*(The Woman in the Window, EUA-1944)* dir. Fritz Lang.

PROBABLEMENTE SEA ÉSTA una de las temporadas cinematográficas más ricas en films de intriga: la presencia de **Pacto de sangre** y de esta **Mujer del cuadro**, unida a otras producciones que se nos anuncian, fomenta nuestro optimismo por un género en el que el cine ha logrado algunas de sus mejores realizaciones.



Como en **Pacto de sangre** (con la que esta película mantiene abundantes puntos de contacto), el protagonista (Edward G. Robinson) es empujado al crimen por las circunstancias y por una mujer (Joan Bennett). Es un crimen súbito, impensado, inevitable, como de pesadilla, cometido por quien no estaba preparado para ello: obliga al criminal, por tanto, a luchar con su conciencia, sus nervios, su apresuramiento, en la preparación de coartadas y en la

eliminación de huellas. Al respiro por la labor limpiamente terminada, sigue en el criminal la duda por cada uno de los detalles de esa labor y, naturalmente, la imperfección de la conducta posteriormente seguida. Algunas torpezas, una frase, un movimiento, parecen precipitar su delación; quizás son demasiadas torpezas, quizás la confesión asoma exclusivamente por detrás de alguno de sus actos, pero es que a un crimen cometido como en una pesadilla debe seguir, inevitablemente, una conducta como de pesadilla, una conducta no enteramente controlada. El film no prolonga el análisis psicológico (tampoco lo profundiza hasta donde hubiera sido necesario) pero lo sustituye, cinematográficamente, con alguna acción. Ahora interviene un chantajista, que es, junto con la conciencia del criminal, el único puente por donde se llega a la identidad de éste; los diálogos que este explotador (Dan Duryea) sostiene con la cómplice del criminal, están provistos de un cinismo alegre y despiadado, con el que se expresa la posición cada vez más fuerte que el chantaje consigue y, consecuentemente, el desenlace casi inevitable de la farsa mantenida. El criminal lo sabe: matar al chantajista le es una necesidad vital; irremediablemente debe hacerlo. Culminada aquí la película, su desenlace no resulta ser el previsto; probablemente no es ninguno de los desenlaces previstos; probablemente defraude al espectador en la misma medida en que a nosotros nos pareció brillante, no tanto por su originalidad como por la redondez y la unidad que, en un posterior análisis, parece dar el film.

La versión lograda por el libretista Nunnally Johnson y el director Fritz Lang es rica en los mejores recursos cinematográficos. No se contenta con la perfección de cámaras, intérpretes, diálogos y música (cada uno de esos elementos adquiere aquí, frecuentemente, una singular fuerza expresiva); va, más allá, a la hábil utilización del “suspense” cinematográfico, requisito indispensable en un buen film de intriga. La acción suele detenerse en un **impasse**, que amenaza traer el desenlace (o alguna sorpresiva derivación); el juego de emociones que ello deriva en el

espectador es el eficaz resultado de un hábil manejo cinematográfico, cifrado a veces en la violencia con que el director maneja intérpretes y cámaras para darnos escenas tan logradas como la del crimen, o el transporte del cadáver, y, otras veces, en la insistencia en obtener, con espejos y cristales, una duplicación de la imagen, totalmente acorde con el contenido y hasta el posible sentido del film. Probablemente alguna escena rompe la unidad y el rigor obtenidos (por ejemplo, parece excesiva la rapidez con que el chantajista reúne los indicios del crimen); probablemente, y éste sería un mayor reparo, no esté lograda la debida armonía entre sustancia y forma del film en la versión de un crimen cometido como en una pesadilla debió haberse usado, quizás, de una bruma de pesadilla, de una anomalía de exposición (recuérdese la cámara inclinada con que Duvivier recogió en **Car-net de baile** aquella anormal escena de Pierre Blanchar). No importa sin embargo este reparo especulativo: tal como se nos presenta el film, posee, aún con sus flaquezas, una convicción y un vigor que quisiéramos presenciar más a menudo en nuestras pantallas.

Desde ya es dable afirmar que **La mujer del cuadro** tiene una mención asegurada en la lista de mejores realizaciones cinematográficas de la temporada.

Marcha, 27 de abril 1945.

**Los conspiradores***(The Conspirators, EUA-1944)* dir. Jean Negulesco.

NO ES EXTRAÑO que la empresa Warner Brothers copie a **El halcón maltés** y a **Casablanca**; es extraño, en cambio, que no sepa copiar. De **El halcón maltés** toma el extraño planteamiento de intriga, la presentación de ambiguos personajes cuya ubicación en la trama se desconoce hasta muy avanzada la acción, los diálogos confusos, diplomáticos; olvida tomar lo primordial: el rigor estricto de la trama, la solución geoméricamente perfecta. Hemos revisado tres veces **El halcón maltés**: tiene todas las piezas en su sitio, como una buena novela policial; tiene, además, uno de los mejores recursos para lograr la unidad temática, y es que el espectador sólo llega a averiguar lo que en el film averigua el protagonista Humphrey Bogart; frecuentemente averigua menos. Al copiar **El halcón maltés** y dejar de lado su rigor y su unidad, **Los conspiradores** obtiene virtudes para su primera parte (el espectador acepta cualquier planteamiento de intriga si está, como aquí, excelentemente realizado) pero las pierde luego (el espectador no admite que se le trampee en el juego haciendo anti-nazi a quien era nazi, y nazi a quien era anti-nazi una y otra vez). Falseada la solución del problema, la película desmiente su primera condición de film de intriga, y se convierte en el relato de algunas aventuras más o menos proba-



bles, en algún caso absurdas, en ningún caso mensurables por la lógica. Hacia el final del film la intriga y la interesante confusión de un principio se convierten en promiscuidad de ideas y de personajes, bajo el signo de la total demencia de los argumentistas. Esta frase no sonará excesiva a quienes hayan visto la película.

La copia de **Casablanca** es ya una manifiesta intención comercial (véase **Pasaje a Marsella**). Con el permiso de los muchos admiradores del film, diremos que **Casablanca** es una mala película y un truco sentimental, político y cinematográfico, que sólo pudo convencer a los públicos distraídos (en consecuencia, tuvo un éxito resonante). Su éxito dependía de juntar intriga, ambiente bélico, romance (traído desde el recuerdo, para mejor efecto), **La Marsellesa**, la canción **As Time Goes By**, la consagración de Humphrey Bogart como galán, y la presencia de Ingrid Bergman, Paul Henreid y un colosal reparto. También **Los conspiradores** junta parecidos elementos, pero no repite el éxito de **Casablanca**. En primer lugar, no tiene música de emoción directa; en segundo lugar, se atiene directamente a la situación romántica, sin emplear el recuerdo del amor pasado, que es de un mayor efecto sobre el espectador; en tercer lugar, nada ocurre en sus situaciones románticas, como no sea el mero recitado de palabras abstractas; parcialmente ello se debe, y ya estamos en el cuarto lugar, a que Hedy Lamarr no es una actriz sino un bello cuerpo adornado de lujosas *toilettes*.

El director Jean Negulesco ha realizado para la empresa algunas bellas películas cortas (**Capricho español**, **Alegría parisién**); aquí demuestra que tiene un bien formado criterio sobre la plástica cinematográfica, pero, sujeto a las marchas y contramarchas que aparentemente sufrió este libreto de segunda mano, difícilmente pudo lograr una buena película. Esperamos que los complejos intereses de los productores no hayan igualmente malogrado **La máscara de Dimitrios**, realización de Negulesco que se anuncia como una de las mejores películas del año.

Marcha, 27 de abril 1945.

Títulos citados (Todos dirigidos por Jean Negulesco salvo donde se indica)
Alegría parisién (*The Gay Parisian*, EUA-1941, cm); **Capricho español** (*Spanish Fiesta*, EUA-1942, cm); **Máscara de Dimitrios**, **La** (*The Mask of Dimitrios*, EUA-1944); **Pasaje a Marsella** (*Passage to Marseille*, EUA-1944) dir. Michael Curtiz.



EL DOBLAJE ES INDESEABLE

Evocación

(*The White Cliffs of Dover*, EUA-1944) dir. Clarence Brown.

Argumento del poema de Alice Duer Miller. Adaptación y guión cinematográfico, Claudine West, Jan Lustig y George Froeschel. Poesías adicionales (!) por Robert Nathan.

TAMBIÉN EL ARGUMENTO es indeseable. Este drama para señoras nos narra cómo una joven americana llega a Inglaterra, cómo conoce a, se enamora de, y se

casa con un joven noble inglés, cómo la guerra 1914-18 la deja viuda, cómo nace el hijo, cómo este joven tiene ya en la sangre los preceptos que debe observar un noble inglés, cómo la guerra 1939-45 se lleva también esa vida. El lector puede creer que ese argumento es convencional, y hasta recordar que lo leyó en algún lado; nosotros, más extremistas, tendemos a creer que la película no nos ahorra ningún convencionalismo, desde la incalculable honradez de sentimientos de sus nobles y puros personajes, hasta el cruce de los temas del amor y de la muerte, usados inevitablemente por todo cursi novelista, dramaturgo y poeta. Tampoco se queda la película en tan primario novelón: dentro de sus densas dos horas cabe la declamación por los postulados de la paz, los del mundo que vendrá y demás etcéteras del actual cine bélico; cabe, asimismo, una mención (¡oh, sólo risueña!) de los conflictos anglo-yanquis, la presentación de dos niños alemanes que no se salvan de ser espías nazis, y la declamación sobre las hermosuras de la tierra británica. Si el novelón y la propaganda estuviesen dichos cinematográficamente con una altura y una verdad que en algún caso pueden poseer, no haríamos objeciones a un recitado y aplaudiríamos un espectáculo. Pero es que, precisamente, no hay tal espectáculo: la realización de Clarence Brown goza de una chatura ejemplar, y cae, entre otros, en el error del *racconto* hecho por la protagonista, ya anciana, y encargada de informarnos (a veces sólo con su palabra, en la cual hemos decidido no creer) de sucesos que en algún caso no vio ni pudo saber. El argumento es indeseable, y está indeseablemente vertido por director y libretistas en moldes que Hollywood ya razonablemente abandonó.

No insistiremos en repetir la argumentación contra el doblaje, que pudo presentarse con el estreno de **Luz que agoniza**. Bástenos ratificar que los tres defectos fundamentales (disociación entre labios y sonido, anulación del manejo de voz por parte de los buenos intérpretes, mala calidad del diálogo castellano) están presentes aquí. Los dos primeros defectos parecen estar notoriamente aumentados: ajenos a los intérpretes, varios malos recitadores dicen sin convicción sus nutridos parlamentos; el tercer defecto es difícilmente apreciable, pues el film hace suponer una baja calidad en los diálogos de ambos idiomas. Interesa comprobar, en cambio, cómo se le falsifica la voz a C. Aubrey Smith (el actor tiene 75 años; su “doble” aparentemente la mitad), y cómo se puede dejar de ser Frank Morgan cuando no se habla como Frank Morgan. Menos interesante, pero igualmente lamentable, es verificar que la anciana Dame May Whitty (víctima reincidente) sigue aparentando una voz ridículamente chillona, que no es la suya; igual anotación sirve a la voz de Irene Dunne, que está lejos de pertenecer, manejada sin convicción, a una actriz de su categoría. (Quien quiera oír las inflexiones tiernas y risueñas de la voz de Irene Dunne, puede ver **Cita de amor** y **La pícara puritana**).

En general, discrepamos con el doblaje, pero comprendemos que la empresa Metro cuidará sus prestigios vigilando muy bien el terreno. Tal lógica suposición aparece ratificada en los primeros 20 minutos de este film, en los que el director manifiesta una extraña predilección por los personajes que hablan de espaldas.



Naturalmente, esas son pequeñeces: mañana o pasado la empresa cuidará los volúmenes de voz y vigilará que los personajes que estén lejos de la cámara estén lejos del micrófono (tal distracción se deslizó en una escena de este film), pero serán también pequeñeces; y hasta puede ser que una u otra semana la empresa compruebe la necesidad de cambiar de “doble” a Dame May Whitty, y serán pequeñeces también. Cuidados más grandes le pedimos a la Metro: si el doblaje es inevitable, búsquese la manera de que no sean dobladas charlas sentimentales como esta **Evocación**, cuya total sustancia, si la hubiere, está en sus palabras, ya que sus imágenes son ineptas. El doblaje tiende siempre a rebajar la calidad de una película; en este caso, tal descenso implica una exageración.

Marcha, 27 de abril 1945.



Los errores de *El País*

HAY UN SOLO habitante de las tres Américas capaz de escribir este disparate: “En **Evocación**, como en **La luz que agoniza**, los intérpretes gesticulan de acuerdo con el guión en castellano. Esta novedad tiende considerablemente a favorecer el éxito del doblaje”.

Se trata del señor cronista cinematográfico de *El País* (abril 25), inventor único y solitario de un sistema de doblaje cuya aplicación exigiría filmar enteramente de nuevo cada película, y enseñar castellano a todos los intérpretes de Hollywood. Este inventor no se limita a adjudicarle ventajas a su original sistema; más visionario, ha decidido que su sistema de doblaje es el aplicado por la Metro en sus dos recientes películas. A esta altura el invento significa una apasionada y terca lucha contra la verdad. Cualquier persona despierta puede comprobar que los intérpretes de ambos films gesticulan de acuerdo con el guión en inglés.

Hace dos semanas, desde esta misma página, y refiriéndonos al mismo asombroso asunto, insinuamos que dicho genial cronista padecía de distracción; ahora esa distracción parece haberse convertido en irracionalidad.

Marcha, 27 de abril 1945.



La vanidosa
(*Mr. Skeffington*, EUA-1944) dir. Vincent Sherman.

ESTA OPERACIÓN COMERCIAL, para cuyo éxito se cuenta con la segura colaboración de casi todas las señoras que en este mundo van al cine (y que lo llenan, aunque sean aumentados los precios) no se detiene en el folletín ni en su grandilocuencia; estos primarios recursos están destinados a señoras más distraídas que

las de los cines de estreno y, por otra parte, pertenecen a una ya pretérita etapa del cine americano (el hecho de que el cine mejicano incide frecuentemente en tales recursos, no garantiza su validez actual). La experiencia ha demostrado a Hollywood que las novelas tienen más éxito si son vestidas de obras de arte (**Rebeca, Lo que el viento se llevó**) aunque sus femeninas protagonistas poco o nada digan de la naturaleza humana. Un folletín sigue siendo, empero, un folletín, y si hasta la mitad del relato podemos creer en un “drama psicológico” sólo se debe ello a que se han dejado para el final sus cruentos insucesos (véase **Alma rebelde**); en todos los casos, la habilidad formal (libreto, diálogos, dirección, música, primores fotográficos) sólo es un hábil cebo para convencer al espectador, propaganda por medio, de que es una gran obra del cine la largamente vertida mentira que está viendo.

Los diálogos de Julius J. y Philip G. Epstein figuran entre los mejores de la producción Warner Brothers (**¡Ay qué rubia!, El amor no es comedia, El hombre que vino a cenar**); tienen una naturalidad, una agilidad, frecuentemente una gracia, que es difícil oír en cine. Hasta su parte media, todo el libreto de **La vanidosa** usa de esa hábil convicción; esquiva, asimismo, al temido folletín, haciendo fluir la acción desde los personajes (en lugar de someter éstos a aquélla, como clásicamente lo hacen los novelones); para hacerlo, debe crear un muy extraño personaje, que persiste en su frivolidad y maldad durante 25 años, para caer, notablemente, en el acto generoso de su vejez, con lo que abdica de toda presunción de belleza, de toda vanidad y se somete a sus años. Aquí ya importa que el personaje sea interpretado por Bette Davis, porque sólo una actriz de su talento y carácter puede permitirse esta arriesgada exposición del ridículo, maquillada, hacia el final del film, con un revoque que parece caérsele constantemente de la cara, y cubierta con una peluca de la que hace alegre confesión. Este tránsito final de la decrepitud, movido por **“la monstruosa voluntad de ser joven”** (la frase le fue aplicada a Cécile Sorel) es, quizás, el máximo riesgo que puede tomar una actriz, necesitada, como Miss Davis lo está, de volver a ser joven y bonita en un próximo film; el hecho de que lo haga nos mueve a admirar una valentía y una entereza de actriz no disminuidas por la garantizada seguridad que ella pueda tener sobre su aceptación pública; quienes hoy le reprochan el excesivo maquillaje y la ostentosa representación de la vejez, son los mismos que inútilmente hicieron similar reparo, cuatro años atrás, a aquel infausto retrato de la reina Isabel, en el no menos infausto **Mi reino por un amor** (Aquella Isabel es el precedente directo de esta Fanny de **La vanidosa**).

Defendida por libretistas e intérpretes, la película intenta superar su excesiva largueza, su prescindible historia de los sufrimientos que una mujer infirió a demasiados hombres durante 25 años. Algunos diálogos (el que en un restaurant sostiene Claude Rains con su hija), algunas escenas cinematográficamente logradas (un principio de pánico en la Bolsa, unas fotos de Bette Davis caminando sola y vencida por su casa), algunos toques musicales (especialmente al principio del film) toman a su cargo esa defensa; la responsabilidad principal



recae, sin embargo, en Claude Rains, en Bette Davis. Sólo el deseo de la fama puede llevar a una tan eximia actriz a abordar películas en las que todo gire en su alrededor, incluso la discusión sobre si esos maquillajes la llevarán al fracaso. Sin esa aureola, sin esa cortina de humo que tantas otras actrices (Kay Francis, Joan Crawford) pusieron también delante suyo para simular virtudes que rara vez tuvieron, queda, entre sonrisas y miradas que desde hace mucho son su predilecto juego, una potencia de intérprete, un patético manejo de su débil voz, cuyos ejemplos mejores (aquí, su protesta por la muerte de su hermano, y el momento en que discurre desde su cama sobre la situación que le aparea el próximo nacimiento de una criatura) podrán pasar a la lista de pequeños grandes momentos de su carrera.

Cualquiera sea la defensa general del film, su última parte es indefendible; así parecieron entenderlo libretistas y director, que acumularon allí, sin mayor preocupación, y amenazando terminar de un momento a otro, todas las demostraciones de que la decrepitud de su protagonista es, a esa altura, un hecho consumado. Esas demostraciones no son emocionantes, no tienen el temblor dramático que un gran director les hubiera impuesto; son meramente expositivas. En ese momento del film, después de dos horas de exposición, no hay impacto dramático que sea posible, ni virtud de libreto que salve su inverosimilitud.

Marcha, 4 de mayo 1945.

Títulos citados

¡Ay, qué rubia! (*The Strawberry Blonde*, EUA-1941) dir. Raoul Walsh; **Alma rebelde** (*Jane Eyre*, EUA-1944) dir. Robert Stevenson; **Amor no es comedia**, **El** (*No Time for Comedy*, EUA-1940) dir. William Keighley; **El Hombre que vino a cenar**, **El** (*The Man Who Came to Dinner*, EUA-1942) dir. William Keighley; **Mi reino por un amor** (*The Private Lives of Elizabeth and Essex*, EUA-1939) dir. Michael Curtiz.



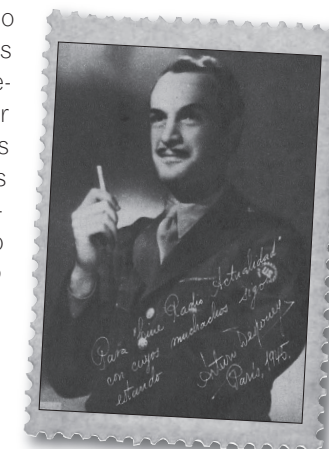
Sobre R. Arturo Despouey

EN UN BOLETÍN informativo de los programas a irradiarse por algunas transmisoras norteamericanas de onda corta apareció recientemente una nota sobre las actividades radiotelefónicas de nuestro compatriota R. Arturo Despouey, quien, como es sabido, cumple actualmente las funciones de corresponsal de guerra, con base en Londres y extensión a lo que hasta hace unos días fue el frente occidental. A la nota se agrega una fotografía; ésta le asemeja, de resultas de un uniforme y una pose, a un galán de cine.

Ante tal circunstancia, un cronista de *El Plata* escribe (viernes 27 de abril) un suelto titulado *R. Arturo Despouey, corresponsal de guerra*. Sus maliciosas palabras son resumibles así: “*Todos recordamos a este excéntrico que constantemente posó para Montevideo; ahora es el mismo excéntrico, y posa para Europa; es el mismo Despouey de antes*”.

No sólo pecan de malicia las palabras del anónimo cronista; fundamentalmente, pretenden pecar de distracción. Quienes conocimos a Despouey lo supimos diferente; quienes sólo tuvieron con él ese contacto incidental que es el de la fortuita presentación, o el de verlo pasar todas las mañanas por alguna esquina, o el de verlo y oírlo, vagamente, en el hall de algún cine, son quienes pueden errar en su juicio, y creer que una personalidad como la suya estaba sólo compuesta por alguna excentricidad, alguna ostentación, alguna característica meramente exterior. Pintar a Despouey diciéndole *“cuidadosamente descuidado en el vestir”*, refutar su cultura británica atribuyéndole el minucioso conocimiento de cada hebra de seda del manto que usara la Reina Victoria, pretender que su entero movimiento espiritual estaba en la originalidad, la arbitrariedad, la frialdad, suponerlo *“llevando siempre debajo del brazo un libro difícil, preferiblemente en inglés”*, es ignorar a Despouey. Pero, más que eso, es tratarlo, entre las líneas de una nota elegantemente escrita, con un tono despectivo e hiriente que sólo un cronista superior a su tema tendría derecho a adoptar, y que no cuadra, por cierto, en este anónimo cronista de *El Plata*, de visión oscurecida por su confianza en el juicio superficial.

Quiénes conocimos a Despouey en varios años de contacto personal (y de trabajo y de aprendizaje a su lado) nunca haremos reproches a su innegable excentricidad (no siempre prescindible) sin antes puntualizar la admiración a que se hizo acreedor. Fué uno de los escasísimos talentos auténticos que Montevideo ha producido en este siglo y simultáneamente, un poseedor de una cultura amplia y profunda. Las personalísimas conferencias que brindara, las dos obras de teatro que escribiera (una de ellas, **Puerto**, exhibida aquí hace cuatro años), su crítica cinematográfica y teatral, su originalísimo espectáculo **Impromptu isabelino**, acreditan parte de su talento y su cultura; la otra estaba implícita en sus palabras y actitudes personales, sólo perceptibles para quienes estuvieron a su lado. Quien hoy desee conocer a Despouey puede recurrir al testimonio de quienes mejor le conocieron, puede compulsar las crónicas que sus conferencias motivaron y, sobre todo, puede enterarse minuciosamente de que en el periodo 1936-39, ejerció, con la fundación y dirección de **Cine Radio Actualidad**, una crítica basada en los más altos postulados estéticos, que al tiempo de suponer una innovación en el campo cultural montevideano garantizó una continuación y un resultado. De su condición de poeta (impresa en cada frase de su **Impromptu isabelino**, en cada línea de sus glosas sobre García Lorca, escritas durante la temporada que en 1937 realizara Margarita Xirgu), de sus virtudes de crítico, de escritor, nada dice el cronista de **El Plata**. Se contenta con musitar, apenas, que fue el **"primer crítico en serio de Cine"**, el enemigo declarado de Libertad Lamarque, y **"el autor de alguna obra de teatro en la que hizo desfilar a varios Despoueys simultáneamente"** (como si esta dudosa característica de **Puerto** no pudiera encontrarse con más seguridad en buena parte de todo el teatro universal).



De malicias e incorrecciones semejantes es capaz la gente; no es extraño que, con perfecto conocimiento de tales fuentes de maledicencia, Despouey mismo haya dicho en alguna carta que se sentía contento de estar lejos *“del pequeño ambiente municipal de Montevideo”*; no es extraño que algún representante de la aldea chica critique en Despouey, con alguna soltura de pluma y con uso de algo que tienta a ser llamado “cobardía” (la facilidad con que se habla mal de quien está lejos), las características individuales que, ciertas y largamente disculpables, tuvieron menor importancia dentro de su singularísima y demostrablemente admirable personalidad.

Marcha, 4 de mayo 1945.



El estudiante de Praga

(*Der Student von Prag*, Alemania-1926) dir. Henrik Galeen.

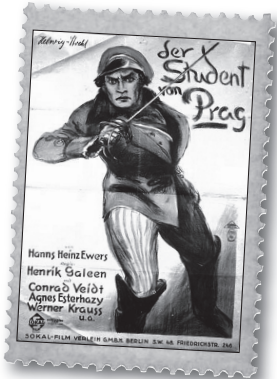
POR LA RIQUEZA, por el amor de una mujer, Balduin vende al Diablo lo que éste quiera llevarse de su habitación; el Diablo se lleva la imagen de Balduin, arrebatada al espejo. A los primeros y pequeños triunfos conseguidos, sigue en Balduin el curioso problema del hombre al que ningún espejo reflejaba; más tarde su imagen, su “doble”, lo persigue, usurpa su lugar, lo hace pasar por asesino, impide su deseado romance, y termina su venganza apareciéndose ante Balduin en cada recodo de una callejuela, en cada sitio donde el perseguido busca su refugio. Así acosado, Balduin encuentra a su imagen frente al espejo del que saliera: dispara contra ella, y la bala, al tiempo que rompe el espejo, mata a Balduin, devolviéndole, ya en la agonía, su natural imagen.

Temas fantásticos como éste tuvieron en el cine europeo su mejor expresión antes del advenimiento del sonido; más tarde, Hollywood entrenó groseramente a sus cámaras en sembrar pánico alrededor de Boris Karloff, pero lo que tal aprendizaje perfeccionó en técnica y en dominio de la expresión, dio, como resultado, las dos versiones sonoras de la curiosa historia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde (Mamoulian, 1931; Fleming, 1941), aquella magnífica pesadilla sobre Peter Lorre titulada **El misterio del tercer piso** (*Stranger on the Third Floor*, Boris Ingster-1940) y, más trascendentalmente, las vigorosas imágenes de **Un pacto con el diablo** (*The Devil and Daniel Webster*, William Dieterle-1941), cercana por su índole a este **Estudiante de Praga**. Después de tantos años de experiencia del cine americano, preocupado de expresar siempre con la mayor convicción a los temas fantásticos (y preocupado, también, de justificarnos y de aparentar su lógica), después de haber visto la segunda versión alemana de este mismo **Estudiante de Praga** (dirigida por Arthur Robison, 1937, con Adolph Wohlbrück, Dorothea Wieck, Theodor Loos, y erróneamente catalogada como inferior a esta su versión muda), poco puede sorprender al espectador moderno este rápido juego de imágenes alucinantes, con las que el film concreta su forma. La insistencia de ese juego, ya en el final, trae al espectador la máxima fuerza del film, derivada, además, de que su lema sea la admirable secuela de persecución, agonía y muerte de Conrad Veidt. Y, sin embargo, por escasa que sea la intensidad con que el film apresa

al espectador moderno, otra clase de vínculo y de consideración se establece entre uno y otro: el criterio histórico por el que se respeta a la obra de una época pretérita, iniciadora de lo que hoy merece más completa admiración. Algunas de sus imágenes (un primer plano de Conrad Veidt persiguiendo a un caballo desbocado, o una espada que vuela por los aires y oscila clavada, sucesivamente, en una mesa y en un tonel) ilustran sobre una dinámica cinematográfica que entonces se comenzaba a manejar y que una laboriosa técnica perfeccionó después: otras (el prolongado desborde de monedas sobre una mesa, o el agitado baile de la taberna) forman parte de un lenguaje de cine fantástico que las últimas escenas del film completan y redondean; todas ellas acreditan, además, aun en su desunión e incoherencia, los rudimentos de un género (intermediarios obligados entre **Caligari** y el moderno cine fantástico), y se hacen por ello acreedoras a una especial deferencia. Si ésta no fue totalmente otorgada por sus recientes espectadores, no se busque la causa en lo extraño de su fantasía: por el contrario, el hecho de que sea la fantasía la que ocupe los últimos y magistrales minutos del film, tiende a mejorar su recuerdo. Búsquesela, mejor, en el desnivel que alguna necesidad comercial y alguna escasa inventiva llevaron al argumento.

Si en éste se informara con brevedad y concisión sobre ambiente, personajes y planeamiento del tema, para después entrar de lleno en el extraño conflicto, se cumpliría estrictamente con la virtud que su realizador demostró para el cine fantástico. Pero se quiso hacer también un cine romántico, aparentemente copiado de un cine americano anterior (ni siquiera contemporáneo); las funestas consecuencias de esa aspiración son diversas tarjetas postales, llenas de cursilería, integradas por los ojos en blanco de su dama no muy joven, Agnes Esterhazy, y por los juegos de manos que Conrad Veidt comete para ocultar pudorosamente un ramo de violetas, sin contar los prescindibles conflictos sentimentales que provoca una pasional florista.

Así integrada la primera parte del film por escenas de minuciosa cursilería e ingenuidad, quedan sólo su último acto, ciertos aislados momentos y, esencialmente, su ilustración histórica, para justificar la presencia de **El estudiante de Praga** en esta temporada de Cine Arte.



Marcha, 11 de mayo 1945.



DEMASIADAS PRETENSIONES TIENE

La que no supo amar

(*Lady in the Dark*, EUA-1944) dir. Mitchell Leisen.

GINGER ROGERS ES LA directora de una gran revista de modas; se siente mal, está nerviosa, no puede trabajar, no puede recordar totalmente una canción de su

infancia, que gira en torno a ella como una obsesión; en consecuencia, consulta a un psicoanalista y después de algunas reticencias, se somete a su tratamiento. Éste apenas existe; sólo se trata de que Ginger se siente en un sillón y cuente sus complejos; cuenta un sueño, luego otro, por todo tres sueños y dos recuerdos de su vida. El más trivial de los reparos que la verdad presenta a sus sueños, consiste en que éstos no están poblados de intimidades vergonzantes ni de tenebrosos fantasmas (como quiere Freud); luego de aceptar tal delicada mentira, la verdad considera muy improbables a los sueños de Ginger, porque, según dice, los tales sueños son más aptos para poblar las noches de un director artístico de Paramount que para preocupar a Ginger Rogers. Son sueños de ambición y de lujo, en los que ella es la reina de una fiesta (y posa ante un pintor para que su imagen aparezca en la nueva edición de sellos del Correo estadounidense), o es la novia que se casó ante un monumental altar (vestida con el más lujoso traje que época alguna haya visto, y rodeada por una corte que en sus menores y mayores trazos recuerda a **Sueño de una noche de verano**, por William Shakespeare, dirección de Max Reinhardt), o es la visitante de un circo digno de **Alicia en el País de las Maravillas**,



enunciado allí mismo por cargo de “indecisión”. Desde el principio al fin, la verdad acusa a la Paramount de que el psicoanálisis sólo sea un pretexto para unir algunos esplendrosos cuadros musicales; en el curso de su argumentación, sostiene que los tales cuadros son demasiado redondos, demasiado lujosos, demasiado poblados de belleza, de exquisitos modelos, de juegos de colores y de escenarios fastuosos; llega a afirmar que no es muy verosímil en el sueño el exceso de criterio plástico; agrega, además, que todo el curso del psicoanálisis no sirve para descubrir la psiquis de Ginger Rogers elemento alguno que no hubiera podido ser descubierto antes por algún amigo meramente razonable. En apoyo de esta teoría de la inutilidad del procedimiento, dice que Ginger, al elegir, entre sus tres galanes, a aquél que solía ser más varonil y decidido e impertinente, sólo se limitó a cumplir lo que cualquier espectador de la platea hubiera aconsejado, no sólo por buen sentido, sino por la esencial experiencia que Hollywood le ha proporcionado en sus numerosas historias de alguien que no está casado con quien debiera estarlo. Sin extremar el razonamiento, sin comenzar a detallar en cada sueño lo que Ginger no hubiera podido soñar, y a señalar en cada recuerdo lo que Ginger no hubiera podido recordar, es notorio que aquí el psicoanálisis es un pretexto y no un elemento seriamente dramático. Si la única objeción al film estuviera constituida por su falseada intervención del psicoanálisis, muy escaso sería el reparo. Pero afortunadamente no nos contamos entre quienes le colocan tales vallas a los temas de Hollywood: nos parece válido que el cine tome la historia, la geografía, la religión, el psicoanálisis y, si la quiere, la arquitectura del universo: en el tratamiento de estos temas, en las comedias y las sátiras que con ellos consiga, y no meramente en su elección, residirá el resultado. Pero la película pretende ser mucho más que una simple comedia musical: su director es Mitchell Leisen (realizador de algunos de los mejores éxitos de la empresa: **Medianoche**, **La Puerta**

de oro); por otra parte, su Technicolor, su reparto, sus vastas escenografías, los dineros gastados, suponen la ambición de hacer una de las más grandes películas musicales de todos los tiempos. La intervención del psicoanálisis confirma ese deseo de grandeza y los derivados que de esa intervención resultan (todos los elementos de la comedia musical dependen de los sueños de Ginger Rogers, y en ningún momento interfieren con el argumento externo del film) proporcionan algún parcial rigor de planteamiento, alguna inusitada originalidad. Y, sin embargo, una tal ambiciosa película no confirma sus presuntas calidades, no parece lograda ni convincente, no será (nos arriesgamos a afirmarlo con seguridad) un éxito de público, ni, mucho menos, ingresará en la historia del cine, como no sea, muy parcialmente, por esta y aquella fotografía, este y aquel manejo de escenografía y de coreografía. La razón es totalmente simple, e independiente, como siempre, de los dineros gastados: una película de éxito necesita, entre otras cosas, de un proceso argumental, necesita que “las cosas ocurran en la pantalla” (esto está demostrado en un reciente artículo publicado por una revista montevideana, al analizar los motivos de cada éxito cinematográfico). A un director como Mitchell Leisen no se le puede escapar necesidad de tal factor, pero, aparentemente, estuvo muy ocupado con los muchos elementos técnicos e interpretativos que el libreto colocó en los “sets” por él dirigidos, y no pudo reparar en que la “acción externa” del film no existe en absoluto (todo se compone de meras palabras, comentarios y opiniones que a veces inciden elementalmente, sobre la elección de marido que Ginger debe efectuar); tampoco pudo reparar en que, consecuentemente, una película que quiso ser la más moderna y compleja comedia musical resultó encuadrada en el más anciano formato de la misma: poner malos pretextos para unir bonitos cuadros. Alguno de esos cuadros, como el del circo, puede pasar a integrar la lista de mejores números musicales que el cine haya demostrado: los muchos aciertos técnicos de color, de sonido, de movimiento, pueden merecer los más amplios elogios (y los más breves, porque quedarán apagados en la constante superación del cine); por otra parte, no será ocioso puntualizar que éste es, por su variada índole, uno de los más difíciles papeles en la carrera de Ginger Rogers y uno de los que mejor ha salvado tan excelente y completa actriz como es ella. Pero todo eso es, como la abundancia de vestuarios, un problema de dólares y de técnica y de alguna audacia: falta lo principal, falta aquella condición con la cual una película deja de ser un ensayo y un desfile y pasa a ser una obra conseguida: se trata de un criterio de composición, de un concepto de unidad que Mitchell Leisen hubiera podido lograr si su capacidad directriz no se hubiera diluido entre los muchos y disímiles lujos de argumento, cuerpo técnico y producción.

Marcha, 11 de mayo 1945.

Títulos citados

Medianoche (*Midnight*, EUA-1941) dir. Mitchell Leisen; **Puerta de oro**, **La** (*Hold Back the Dawn*, EUA-1941) dir. M. Leisen; **Sueño de una noche de verano** (*A Midsummer's Night Dream*, EUA-1935) dir.: Max Reinhardt y William Dieterle.



EL DOBLAJE ES INDESEABLE

La séptima cruz

(*The Seventh Cross*, EUA-1944) dir. Fred Zinnemann.

SIETE PRESOS SE FUGAN del campo de concentración de Westhofen; cuatro de ellos son inmediatamente capturados o muertos; uno, arrepentido, se entrega; otro, acosado, se suicida; el último, Georg Heisler, se salva. Para salvarse vuelve a su ciudad natal, evita el contacto con sus mejores amigos, recibe ayuda clandestina de quienes nada esperaba, y después de un largo y peligroso viaje, constantemente amenazado por la delación, logra escapar a Holanda. En cierto modo el argumento recuerda, lícitamente, a **Soy un fugitivo** (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, Mervyn LeRoy-1932); en una manera más amplia, el film es similar a muchos otros, más actuales, en los que se expone la resistencia del pueblo francés, del noruego, del checo, al invasor nazi. Su principal valor reside en que ese espíritu de resistencia sea atribuido a los habitantes de la Alemania nazi de 1936; en tal sentido, el libro de Anna Seghers, origen del film, da un amplio cuadro de la situación del país en esa fecha; al ser transportado a la pantalla, ese cuadro se debilita considerablemente, por razones de orden formal. En el libro de la Sra. Seghers intervienen muchos personajes, casi todos los cuales quedan perfectamente ubicados en su relación mutua y en su historia anterior (la autora frecuentemente narra las situaciones pasadas para aclarar la comprensión de las presentes); la consecuencia de esa abundancia es un cuadro rico y minucioso del momento social vivido, expuesto virtuosamente, en estricta función de los personajes. En el film, éstos han disminuido en cantidad y en riqueza psicológica (ambos descensos eran inevitables en la adaptación cinematográfica); en consecuencia, el espectador obtiene un cuadro fragmentario del ambiente en que se desarrolla la acción o, lo que es más fácil, interpreta todo el film como la unión, no muy estrecha, de diversas situaciones particulares, y se sitúa así en la disposición, más fácil, más cómoda, de quien contempla una película de aventuras. Esa pérdida de coherencia y de significado por parte de personajes y ambiente ha sido notada por libretista y director, quienes, para evitarla, han cifrado en los diálogos y en un relator la expresión de un conceptualismo anti-nazi. Con ello el film no consigue su posible naturalidad, y pierde buena parte de su posible vigor.

Este error formal pudo ser evitado en la adaptación cinematográfica, sustituyendo la riqueza descriptiva de personajes y ambiente por la concentración en su protagonista Georg Heisler. En el libro se juega un doble plan: narrar la acción centralizándola en Heisler, y enriquecerla por el tratamiento de muchos otros personajes. Este último factor no podía ser expuesto en el film con tanto detalle (con tanta intensidad) como en la novela; por tanto, se debió eliminarlo, se debió derivar la acción únicamente del peregrinaje de Heisler, ya que en los sucesivos contactos que éste tiene con supuestos amigos y supuestos enemigos, el clima de terror, de sospecha, de resignación, de alguna esperanza, podría haber quedado expuesto totalmente, con el agregado de una naturalidad y un rigor en la exposición. Sin embargo, no se hizo así, empobreciendo la estructura de todo el film y también la de su protagonista. Hasta se prefirió dejar de lado uno de los principales elementos psicológicos de Heisler, su invocación continua de Wallau, compañero de prisión

que planeara la fuga y que en el libro es el preceptor, el dios particular de aquél. En el film, inexplicablemente, todo el relato es narrado por Wallau, aún después de muerto, como observador atento, omnipotente, no terrenal, de hechos que no pudo saber. Más intenso habría sido el film si obedeciera al relato por Georg Heisler de todos los hechos pretéritos en los que intervino, aún cuando en su momento no los hubiese comprendido; ese relato habría atravesado y descripto todos los ambientes en que el protagonista desarrolló su fuga, desde la prisión hasta Holanda; esa riqueza descriptiva pudo haberse enaltecido, además, con la profundización en el personaje de Heisler, con la mención de su esperanza, y con la continua invocación de Wallau, en cuyo recuerdo Heisler buscó la serenidad y la sabiduría que tanto necesitó en su fuga.

Estos reparos especulativos sobre la estructura del film intentan demostrar las razones por las que un libro abundante en realismo descriptivo y narrativo queda convertido, en su versión cinematográfica, en una débil sombra de lo que pudo ser, constituyendo, antes que un documento humano y aún histórico, un film de aventuras, al que otras circunstancias mejoran y validan. Esas circunstancias suelen ser una virtud fotográfica y una virtud interpretativa, que no resultan frecuentes en una simple película de aventuras. Escenas como aquella en que Belloni (uno de los prófugos) se suicida tirándose desde una cornisa, en espectacular actitud de acróbata, o cuadros tan logrados como el que ofrece Wallau colgado de su cruz, o momentos tan intensos como el que vive Heisler cuando se mira en un espejo por primera vez en tres años, pueden ser ejemplos de esa virtud fotográfica, que debe adjudicarse al cameraman Karl Freund; por otro lado, la excelencia de todos los intérpretes no permite distinciones y sugiere, en cambio, el aplauso a uno de los más sobresalientes elencos que hayamos visto en esta temporada. Tal aplauso tiene un voto en contra: la presencia del doblaje, que impide saber hasta qué punto es completa la emoción y convicción que todos los intérpretes parecen demostrar.



EL MALDITO DOBLAJE. El doblaje es indeseable, aunque su aplicación pueda llegar a ser esmerada. Ese es el concepto. Pasarán los años, y ese esmero podrá llegar a mejorar la calidad del doblaje (personalmente no lo creemos así, conociendo las naturales desventajas de la producción en serie para conseguir un espectáculo artístico); quede supuesto que la aplicación mejore (o que, por cansancio, creamos más atenuados sus inconvenientes), quede supuesto que toda la producción de Hollywood nos sea exhibida en castellano, quede supuesta la muerte de todos los grandes actores cuya voz hoy admiramos, y su suplencia por actores cuya voz ignoramos, quede supuesta la virtud de los libretistas e intérpretes del doblaje. Aún así, nada habrá mejorado el aspecto artístico del cine doblado, frente al cine en inglés que hoy vemos. Dentro de unos años este escepticismo será puesto en tela de juicio y algún crítico podrá decir, por olvido, por ingenuidad o por soborno, que el doblaje es una excelente medida. En 1945, en este momento de transición, nos toca

decir, con todos los elementos de juicio a la vista, que la banda de sonido de cualquier película en inglés es más convincente que la de cualquier película “doblada”. Hace dos semanas vimos a Bette Davis en **La vanidosa**; los gemidos, sollozos, frases entrecortadas, acentos dramáticos que constituyen la principal fuerza de dos escenas culminantes (la muerte de su hermano, la certeza de que será madre) nunca podrán ser imitados por actriz alguna del mundo; mucho menos podrá ajustarse la imitación mímica de Bette Davis. Esta digresión no es innecesaria: ante toda película doblada importa puntualizar los inconvenientes generales del doblaje, antes que detallar las pocas o muchas fallas de su aplicación.

Todo el diálogo de **La séptima cruz** suena a falso y a poco convincente; es necesario prescindir totalmente de él para poder gustar la excelencia del elenco interpretativo original. Negamos, en general, que ningún elenco hispano-americano pueda igualar con sus voces esa excelencia; en particular, el elenco aquí formado se niega solo, con entera y suicida autonomía. Todos ellos son peores intérpretes que los de cualquier conjunto radiotelefónico nacional: probablemente nunca han seguido cursos de educación dramática e impostación de voz. A esas amplias inepticias (convertidas en un deprimente espectáculo cuando con ellas se quiere sustituir la voz de Spencer Tracy, la de Felix Bressart, la de Agnes Moorehead) se unen las menores, atribuidas a ignorancia del idioma alemán por parte de algunos intérpretes y de los distraídos directores del doblaje. Es notorio que la “W” suena “V” en alemán y “U” en inglés. Inevitablemente, algunos de estos malos declamadores pronuncian “Valau”, mientras que todos los otros malos declamadores pronuncian “Ualau”; idénticamente, algunos dicen “Vesthofen” y otros dicen “Uesthofen”; más aún algunos dicen “Roder” y otros dicen “Reder” (el nombre original se escribe “Roedor”). Cualquier espectador que haya descubierto el cine antes de 1945 podrá comprobar que la escena entre el arquitecto Bruno Sauer y su señora ha sido arruinada y falseada por boca de los ocultos y anónimos recitadores del diálogo. Los directores no se quedan atrás, y el griterío que producen unos jóvenes jugadores de fútbol es claramente oído en inglés, porque no se ha perdido tiempo y dinero en doblarlo. Los libretistas tampoco se quedan atrás; sé toparon con el problema de que las Américas unidas no hablan un solo e invariable idioma, y prefirieron no solucionar el punto. En España, en Chile, en México, es normal oír frases como “*Tuve un disgustillo en casa*”, “*Si me caigo ellos me pillarán*” y “*No estoy urgido*”: en el Río de la Plata esas frases, textualmente transcritas, y otras que omitimos apuntar, no son frecuentes, y provocan la clara idea de estar frente a un extranjero, además de provocar una sonrisa.

No es ocioso repetir que no importan los detalles citados y que importa, en su lugar, el hecho de que, sin detalles, el doblaje es indeseable. En la censura de las particularidades no debe quedar disimulada la censura del sistema entero; esta censura debe ser siempre recalcada, porque los defectos particulares nacen de un solo y grande defecto general. Con palabras no se detienen las catástrofes, pero insistiremos.

Marcha, 18 de mayo 1945.



El cadáver viviente

(*Zhivoy trup*, Alemania/URRS-1929) dir. Fedor Ozep y Vsevolod Pudovkin.

FEDJA SABE QUE su mujer será menos feliz con él que con el amante; acepta la situación, trata de divorciarse, pero la ley y la iglesia se lo impiden. Finge entonces suicidarse, y vive en la miseria durante largo tiempo; su presunta viuda contrae nuevo matrimonio. Un fracasado extorsionista lleva el asunto a los Tribunales; en ellos, Fedja se entera de que el mejor de los veredictos restablecerá su rechazado matrimonio, y que el peor le enviará a Siberia. Ve así que todas las puertas le han sido cerradas, y se suicida de un balazo.

Con este argumento León Tolstoi puede haber manejado un rico material novelístico (lo suponemos, porque no hemos leído la obra); el detallismo en la motivación psicológica, el planteamiento de cada choque entre personajes, constituye un amplio campo para la novela. En cambio, el tema no es apto para el cine, y mucho menos para el cine mudo, donde el diálogo es condensado en pocas leyendas hasta ser grandilocuente. El corolario de esta falta de adaptación entre tema y forma cinematográfica, es que todas las escenas de interiores, todas las discusiones del conflicto, son falsas y teatrales (reconozcamos, sin embargo, que han sido evitadas en lo posible; reconozcamos, también, que hoy vemos este cine de 1928 con un prejuicio de espectadores de 1945, habituados a ver cómo el movimiento de cámaras y la naturalidad de diálogo e intérpretes, pueden sortear la teatralidad de una escena).

Los mejores momentos del film son aquellos en que las imágenes poseen un claro poder expresivo: las disímiles fotografías, rápidamente alternadas, que preceden a un desmayo, las escenas de la lucha en la taberna, las del baile gitano, las simultáneas al suicidio final de Fedja, son excelentes representantes de esos mejores momentos del film. En algunos casos el poder expresivo de las imágenes obedecen a un juego gramatical de metáforas, y convierte así en dudoso el buen gusto con que se representa, por ejemplo, el discurso del fiscal (torres de iglesia, imágenes de la ciega Justicia), o, más claramente, la circunstancia de que se cierren varias puertas cuando, al culminar el conflicto, Fedja siente que no tiene ya salida. El deseo de salvar la teatralidad del tema por medio de la abundancia de imágenes, ha llevado a los directores a abusar de éstas; en el film se presentan muchas (péndulos, campanarios, jaulas de pájaros, hombres tomando vino, el río apacible, torres reflejadas en sus aguas) que fueron obtenidas con alguna indudable intención, y que luego extraviaron su posible sentido en el cuarto del montaje. Este preciosismo de jugar con las imágenes al solo título de sus particulares virtudes estéticas, independientemente de su conjunto y de su posible unidad, caracterizó posteriormente al director Fedor Ozep en buena parte de su producción posterior (**La dama de pique**, **La princesa Tarakanova**).



Es particularmente grato en el film contemplar la excelente labor del protagonista (y co-director) Vsevolod Pudovkin; no es aventurado compararlo (por semejanza de físico y de juego mímico) con el actor francés Pierre Blanchar.

Marcha, 18 de mayo 1945.



Los tres caballeros

(*The Three Caballeros*, EUA-1944) producción de Walt Disney, dir. Norman Ferguson.



TODO ANÁLISIS SERÍA mínimo y estrecho para abarcar las virtudes de forma, color y ritmo que Walt Disney demuestra aquí. Decir que el cuadro en que se presenta a Bahía parece demasiado reposado y apagado frente al conjunto, decir que este recurso fué usado en **Fantasia** (1940) y aquel otro en **Saludos** (*Saludos amigos*, 1942), sería justamente interpretado como un excesivo afán en hacer reproches. Preferimos declarar nuestra admiración hacia Walt Disney y sus colaboradores, puntualizar que es absolutamente necesario ver **Los tres caballeros** por razones de espectáculo, de comprensión del cine actual, de visión de su futuro, y agregar que, con Buena Vecindad o sin ella, esta es una de las mejores películas de esta temporada. El próximo año habrá sido superada por el mismo Disney, y parecerá un poco ingenuo este entusiasmo frente a la realización actual, pero preferimos hoy manifestarlo, olvidar que existe un futuro, y, por brevedad y por evitar un análisis que resultaría demasiado ambicioso, decir que las interjecciones admirativas corresponden, en el caso, antes que un minucioso estudio de Disney y de sus múltiples ideas sobre humorismo, color y forma, además de sus innovaciones técnicas (superposición de personajes y dibujos). No está en nuestra norma el admirarnos así, pero el espectador del film nos justificará sobradamente.

Marcha, 18 de mayo 1945.



Amores a los quince

(*Home in Indiana*, EUA-1944) dir. Henry Hathaway.

AQUÍ SE DISCUTEN viejos conflictos personales y se intenta fallidamente solucionarlos con competencias hípicas. Eso sirve para mostrar a tres nuevas estrellas



y para recordar malignamente a “Kentucky”; además, sirve para desperdiciar los servicios del tecnicolor, del director Henry Hathaway y del actor Walter Brennan, que se merecen un trato más amable que éste de usarlos en asuntos dignos de una matinée cinematográfica. La película es insoportable.

Marcha, 18 de mayo 1945.



Los errores de *El País*

CON FECHA miércoles 16, apenas dos días atrás, el cronista cinematográfico de **El País** vuelve a plantear el problema del doblaje. Su conocida y original teoría es la de que los intérpretes de **Luz que agoniza**, **Evocación**, **Séptima cruz**, mueven sus labios de acuerdo con el diálogo castellano; nuestra común teoría es, en cambio, la de que dichos intérpretes mueven sus labios de acuerdo con el diálogo en inglés. Con nuestra teoría está la conjunta sagacidad de toda la prensa montevideana, y, además, la lógica; con la del cronista de **El País**, ninguna persona que conozcamos. Conocemos mucha gente. Aclarar definitivamente la controversia nos parece ya una necesidad imperiosa, pero el tiempo y el espacio nos impiden materialmente el hacerlo en este número. Si, como esperamos, pueden ser conseguidos todos los elementos de juicio necesarios, la próxima semana trataremos, presuntuosamente, de ser inapelables. Hablaremos de sagacidad visual, de técnica cinematográfica, de costos de producción, de lógica común y, probablemente, de ética periodística.

Marcha, 18 de mayo 1945.



Los errores de *El País*

CON FECHA mayo 16, el cronista cinematográfico de **El País** insiste en mantener la teoría de que los intérpretes de las películas dobladas en castellano pronuncian sus frases en este idioma. Este asunto ha sido objeto de una larga controversia, que nos proponemos culminar, y quizás terminar, con estas líneas.

TRES DISCULPAS. Una, al lector, por preocuparnos de solucionar un problema que nunca existió. Otra, a los compañeros de redacción, a quienes hoy ayudamos a creer que, en su detrimento, desperdiciamos el espacio. La tercera, al cronista de **El País**, por aumentar su fama.

ESENCIA DEL ASUNTO. Nuestra teoría del doblaje dice que el intérprete habla en inglés y que otro actor traduce las frases al castellano: este cambio afecta única-

mente a la banda de sonido. La teoría del cronista de *El País* dice que el intérprete habla en castellano, y que su voz es sustituida por la de otro actor que pronuncia (mucho mejor) la misma frase: este cambio afecta a la banda de sonido y a la fotografía de toda escena que contenga diálogo; por tanto, afecta a intérpretes, director y fotógrafo del film. Nosotros vemos a Boyer decir "Good night" y simultáneamente oímos a otro actor pronunciar "Buenas noches"; el cronista de *El País* ve a Boyer decir "Buenas noches" y oye a otro individuo decir "Buenas noches". O está equivocado el cronista de *El País* o estamos equivocados nosotros; alguien no sabe lo que ve y por tanto no sabe lo que dice.

IMPORTANCIA DEL ASUNTO. Afecta al conocimiento de la auténtica naturaleza del doblaje, que es el factor más importante (y más indeseable) del cine que veremos en el futuro inmediato. Entre otros reparos al doblaje castellano hemos puntualizado (abril 6) los atingentes a la falta de ajuste entre vista y oído (movimientos labiales en un idioma junto a un diálogo dicho en otro), y los atingentes a la mala calidad del diálogo traducido (es difícil la buena traducción de un diálogo inglés, pero lo es mucho más cuando se fijan a cada frase límites de duración y concordancias obligatorias con los movimientos labiales más visibles). Si la teoría del cronista de *El País* fuera acertada, ambos reparos desaparecerían automáticamente, y nuestra creencia de que el doblaje es indeseable sufriría, consecuentemente, una escasez de argumentos. Nos preocupa que el lector pueda creer poco fundamentadas nuestras convicciones.

EXPERIENCIA ANTE CADA FILM. Es inútil hablar de ella. Nosotros decimos ver círculos redondos y el cronista de *El País* dice ver círculos cuadrados. Inútil insistir en que no estamos distraídos y en que vemos muy bien lo que vemos: él dirá cosa semejante. Recurrimos al testimonio ajeno, y éste nos da la razón: recurrimos a felicitar a nuestro contrincante por haber inventado la cuadratura del círculo, y éste nos dice que se trata de un fenómeno perfectamente natural y que no es necesario hablar tanto al respecto: recurrimos a pedirle que nos demuestre la cuadratura de sus círculos y él nos pide que demos demos la redondez de los nuestros. A eso vamos.

ALGUNA LÓGICA. El sistema de doblaje inventado por el cronista de *El País* tendría algunas ventajas: facilitar el ajuste entre vista y oído, facilitar la mejor traducción del diálogo. La primer razón que nos mueve a pensar en que no se emplea, es el hecho de que esas ventajas no existen: todos los espectadores, incluso el cronista de *El País*, notaron que no hay un ajuste entre vista y oído, y, por otro lado, algunos indicaron, con ejemplos, las numerosas fallas de la traducción (ver nuestra crónica de **Luz que agoniza**, abril 6, disculpándonos la vanidad y creyéndola necesaria). Además de no existir tales ventajas, importa anotar que no existen sus inconvenientes. El original sistema no implicaría, solitariamente, su mera existencia: reformaría, además, los planes de producción de Hollywood, el costo de cada película, los contratos de cada intérprete, la orientación de la propaganda. Veamos estos puntos.

INTÉRPRETES. Partimos de la premisa de que, para fingir que se actúa en un idioma, hay que saber ese idioma. No se concibe a un intérprete actuando en una tra-

ducción castellana, si previamente ese intérprete no sabe castellano. Ello implica la necesidad de enseñar castellano a todos los intérpretes de Hollywood. A este argumento el cronista de *El País* contesta que no es necesario un profundo aprendizaje del castellano, y que un profesor del idioma, adscripto al director del film, soluciona las dificultades y perfecciona los ensayos. Pero aún cuando sólo se tratara un leve aprendizaje, éste debía tener lugar para todos los actores de Hollywood (se nos anuncia que en el futuro todas las empresas nos presentarán películas dobladas; hasta la fecha, tres de ellas anunciaron sus producciones). Agréguese a ese aprendizaje el hecho de que el original sistema inventado por el cronista de *El País* exigiría filmar de nuevo todas las escenas en que el diálogo sea parte fundamental, lo cual, prácticamente, significa repetir el 80% de las escenas de cada film. Este hecho, aplicado únicamente al renglón interpretativo, daría por consecuencia que todos los intérpretes exigirían un mayor sueldo, por aumentar sus horas de trabajo y, fundamentalmente, por aumentar las capacidades exigidas para el mismo. Quien conozca la precisión que suelen ostentar los contratos americanos, comprenderá que no se podrá exigir a un intérprete el aprendizaje del castellano y el trabajar más horas, sin que ello implique un aumento de la retribución. Este aumento, multiplicado por la cantidad de actores hollywoodenses, desemboca en cifras millonarias. Otros inconvenientes del renglón interpretativo podrían ser la presunta incapacidad de algunos para someterse a tales revolucionarias disposiciones: de allí resultarían muchos cambios en los elencos. Es verdaderamente significativo que no se tenga ninguna noticia sobre tales presuntos cambios; los repartos de las películas dobladas fueron, en su presentación montevideana, idénticos a los repartos que constan en las revistas americanas. Probablemente el cronista de *El País* no tiene contacto con el *Motion Picture Herald*, que informa, con detallismo envidiable, sobre repartos de films, planes de producción, y todos los problemas de la industria cinematográfica.

COSTOS DE PRODUCCIÓN: Filmar nuevamente casi todo el metraje de una película implica un formidable gasto de materia prima. Implica además, proceder nuevamente al montaje de cada film. Y, finalmente, implica demorar más días en cada filmación. La consecuencia de esta última premisa sería filmar menos películas cada año, y entorpecer la disponibilidad de los intérpretes por parte de cada empresa. También es significativo que no se tenga noticia alguna de estos inconvenientes. No esperamos por cierto que la propaganda de cada empresa nos diga lo mucho que el doblaje altera su normalidad funcional: en rigor, puede no hacerlo, aunque aparentemente la publicidad, tan preocupada de usar otras minucias, tendría un excelente terreno en este hacer notar cuánto se preocupan las empresas por Latinoamérica. Pero si puede justificarse que la propaganda no lo diga, no se justifica, en cambio, que una tal revolución industrial no llegue a oídos de quienes, sin estar pagados por las empresas, hacen periodismo a su respecto. Nos referimos a las publicaciones gremiales americanas.

SOLEDAD DE ESE CRONISTA: No hay una sola persona en Montevideo que parezca coincidir con el cronista de *El País*; si la hubiere, nos interesaría conocerla. Durante cinco meses hemos anotado diversos errores en las crónicas cinematográficas de ese diario (elogiar lo defectuoso, corregir lo elogiado, puntualizar lo

no importante, olvidar lo fundamental): esos demostrables errores nos llevaron a creer que dicho cronista nunca hablaba de cine con persona alguna de esta ciudad; ahora, su errónea interpretación del doblaje demuestra acabadamente esa deliberada soledad. Si ese cronista tuviera contactos personales con el resto de sus colegas, podría comprobar que nadie coincide con él sobre el doblaje; probablemente le extrañe, luego, que tanta gente se equivoque. Más aún: si tuviera contactos personales con los gerentes de las empresas Metro, Universal y Warner Brothers (que son las tres primeras en presentar el doblaje) le extrañará que personas de tal alta posición se equivoquen sobre este asunto. Esa extrañeza será poderosamente significativa.

UN TELEGRAMA FRANCÉS: Para argumentar en su favor, el cronista de *El País* transcribe, con fecha mayo 16, un telegrama de París, llegado por intermedio del Servicio Francés de Información. Según el mismo, Jacques de Baroncelli realiza **Marie la Misère** en francés y en español, de acuerdo con el sistema preconizado por aquel cronista, es decir, doble filmación, mayor costo de producción, e inconvenientes técnicos de todo orden. Supuesto que el telegrama, así redactado, reflejara estrictamente la verdad de los hechos, no sería aplicable su argumento al problema del doblaje en Hollywood.

En primer lugar, porque los ya señalados inconvenientes de producción pueden ser superados en la realización de una sola película, en tanto que no pueden superarse en la realización de todo el material hollywoodense, que implica mayor escala; en segundo lugar, porque los intérpretes franceses pueden aprender castellano y fingir que lo hablan, con una facilidad mayor que la de los intérpretes estadounidenses; en tercer lugar, porque es muy significativo que apenas tres actores franceses semi-desconocidos se proponen tal plan, lo sepamos ya aquí, mientras que nada sabemos sobre lo que idénticamente habrían hecho y seguirían haciendo todos los estudios de Hollywood; en cuarto lugar, porque, anulados todos los otros inconvenientes, el telegrama francés representaría, en última instancia, la “posibilidad” de que Hollywood aplicase igual sistema, pero en ningún caso su seguridad. Sería deseable que el cronista de *El País* poseyera argumentos más poderosos que los que pretende deducir de ese telegrama.

ÉTICA PERIODÍSTICA: Todo periodista tiene la obligación de saber lo que afirma; si es refutado o puesto en duda, tiene la obligación de exponer sus argumentos. El cronista de *El País* no hace tal cosa. Tampoco cumple con otro pequeño deber, que por cierto no le exigiremos: el de mencionar a sus atacantes. Hasta la fecha, ha sido refutado cuatro veces en estas columnas, y una en *Cine Radio Actualidad* (mayo 4, bajo el título “*Ud., señor comentarista de El País, no sabe lo que dice*”). Las respuestas de *El País* nunca fueran concretas; se limitó a repetir su tesis, sin aportar argumentos; en esas repeticiones mencionó a sus atacantes tratándolos de “*algunos*” (abril 8), y de “*unos... colegas*” (mayo 16). Es verdaderamente extraño que la Dirección de *El País* acepte tales tácticas.

El cronista de *El País* no contesta debidamente a este artículo. En los próximos siete días hará una de estas dos cosas: a) no contestará una sola palabra, y afirmará, en la próxima crónica de películas dobladas, que las cosas son como él dice;

b) contestará que todo lo que hasta aquí llevamos escrito es mera literatura, que poseemos excesivas cantidades de vehemencia, y que él sigue aferrado a sus convicciones. Ninguna de ambas cosas supone una defensa de su posición; de hecho, no puede asumir esa defensa, porque nada tiene que decir en ella: incidentalmente le preocupará que la Dirección de *El País* se la exija. Si dice que su página cinematográfica no puede estar dedicada a polémicas, no será arbitrario interpretar que se trata de una evasiva.

Reiteramos aquí las tres disculpas con que comienza esta nota.

Marcha, 25 de mayo 1945.



Sensaciones 1945

(*Sensations of 1945*, EUA-1944) dir. Andrew L. Stone.

EN EL MÁS VIEJO formato de revista musical, que consiste en juntar un número tras otro, están encuadradas estas sensaciones. Ni los números son excelentes (Woody Herman, Cab Calloway, W. C. Fields, Sophie Tucker, y un dúo de pianistas que agotan la técnica) ni su unión argumental merece tratamiento más alto que el desprecio. Es de esperar que 1945 pueda proporcionar mejores sensaciones que las presentes.

Marcha, 25 de mayo 1945.



EL DOBLAJE ES INDESEABLE

El fantasma de Canterville

(*The Canterville Ghost*, EUA-1944) dir. Jules Dassin.

NO IMPORTA EXCESIVAMENTE el destacar las diferencias argumentales entre el relato de Wilde y esta lejana versión cinematográfica, puesto que esas diferencias son demasiadas, demasiado complejas y poco interesantes: el resumen de ellas comprueba que se ha agregado al relato de Wilde un espíritu de confraternidad anglo-yanqui que su autor no había creído necesario. Importa en cambio la diferencia en el tratamiento del tema: Wilde toma absolutamente en broma a los fantasmas, mientras que la película comienza por la broma y termina por hacer un drama a todo vapor. El principio del film posee un humorismo que sería brillante si no fuera tan conocido, residente en ese prólogo (similar al de **El espectro errante**) que versa sobre los lances de honor entre los caballeros del Siglo XVII; luego, cuando el resultante caballero sin honor es condenado a vagar como un fantasma por el castillo, el humorismo continúa su vigencia, haciendo contrastar las tradiciones inglesas con el sentido práctico de los yanquis. Tres o cuatro escenas acreditan ese humorismo (que Wilde había acreditado mejor); junto a él, existe el otro humor que es tomar a

broma lo sobrenatural, y convertir en inútiles a las balas americanas con las que se intenta matar al espectro. Pero después de tan feliz principio, viene el drama inevitable: los actuales ocupantes del castillo son un conjunto de soldados americanos, que esta segunda guerra mundial ha llamado a Inglaterra; inevitablemente, comienza la gran ópera sobre la confraternidad anglo-yanqui, sobre la necesidad de esta lucha, y sobre la circunstancia de que Gran Bretaña esté defendiendo en la guerra las libertades que expresa su Carta Magna, mencionada aquí con datos que cualquier manual histórico facilita, y que la película revisa, para cumplir con un innecesario fin didáctico. En relación con el relato original, todo lo que se refiere a la guerra, y toda la insistencia en la seriedad de la misma, están absolutamente de más. Pero la película no se contenta con ser seria en tal reducido campo; mucho más gravemente, convierte en un serio problema la redención del fantasma, cuya salvación depende de que alguien de su misma familia efectúe, en su nombre, el acto heroico

que él no pudo cumplir. Entonces, como es natural, un soldado americano resulta ser un lejano Canterville, y la película comienza allí a falsificarse total y minuciosamente. El fantasma de Canterville es un personaje de humor, destinado a la broma y solamente a ella; querer convertirlo en un personaje dramático es tarea que no correspondía acometer y que, por otra parte, no se supo acometer, habiéndose caído en el ridículo y en la declamación. En general, la película es correcta cuando dice con hechos sus conceptos (el prólogo, las primeras apariciones del fantasma); es absurda y lamentable cuando los conceptos son dichos de viva voz, y versan sobre la guerra, la historia del fantasma, sus problemas morales, la forma de solucionarlos. El cine ha

cultivado mejores maneras de decir un drama; recitarlo es la peor de las maneras posibles; dedicar tal peor manera a un drama que nunca debió existir, es excederse en la falsedad.

EL CONDENADO DOBLAJE. A tales inconvenientes de la declamación no es ajeno el problema del doblaje, porque si es criticable que desde la pantalla se declamen los dramas, mucho más lo es que esa declamación sea hecha en la pésima forma que esta indeseable innovación determina. Después de cuatro películas dobladas en castellano, ya nos parece inevitable que todas las voces pertenezcan a malos recitadores, porque las urgencias de la producción no admiten adecuadas selecciones en el elenco que nos falsifica al cine desde los micrófonos. Esas urgencias han determinado, por otra parte, que el diálogo castellano sea, con frecuencia, independiente de los movimientos labiales de origen, con la consiguiente sensación de falsedad. En la pequeña actriz Margaret O'Brien, que habla con un ostentoso movimiento de labios (espectadoras afirman que ese es uno de sus encantos) la falta de sincronización es perceptible para cualquier espectador distraído; en Charles Laughton ocurre un similar desastre, agravado por el hecho de que la voz de Laughton (no su timbre sino sus tonos, sus gritos, sus desfallecimientos de volumen) sea una de las que no pueden ser sustituidas por cualquier recitador hispano-americano.



Estos inconvenientes de falta de sincronización entre vista y oído, y de maldad congénita de los recitadores castellanos, no son, por cierto, los únicos que el doblaje permite anotar. A juzgar por los hechos que el film nos presenta, el doblaje ha sido ideado para espectadores con tendencia al analfabetismo y a la miopía: sólo esa puede ser la explicación de que todos los textos que aparecen en la pantalla (diversas páginas de un libro, una Orden del Día del batallón, y hasta la inscripción de una tumba) sean recitados por un narrador, que lee en voz alta las palabras castellanas que hubiéramos preferido leer en voz baja. Sólo los analfabetos y los miopes pueden necesitar esa lectura “doblada”; si a ello agregamos que el doblaje castellano intenta conquistar para Hollywood los públicos del cine mejicano y del argentino, debemos pensar que esos públicos son declarados analfabetos y miopes.

Con las auténticas voces de Charles Laughton y Margaret O'Brien, con el auténtico lenguaje de los soldados americanos, otro diferente sabor habría tenido el humorismo de la película. Esta se empeña en demostrar lo que ya había sido previsto: que cada género cinematográfico será reducido y malversado por este condenado doblaje. Otros ejemplos tendremos más tarde (habrá que oír, por ejemplo, lo que serán Abbott y Costello, en **Perdidos en un harén**); por el momento, y atentos al caso, puede anotarse la ineficacia del castellano para sustituir al inglés del siglo XVII que correspondía en el prólogo del film; puede anotarse la tontería que significa trasplantar a la pantalla, ya traducido, un chiste original de Wilde que decía: “*Por supuesto, entre Inglaterra y América tenemos todo en común, excepto el idioma, desde luego*”; puede anotarse cómo se deshace el juego de palabras “Marmalade–Marmaduke”, cuando se lo traduce “Mermelada–Marmaduke”.

En general, puede pedirse que se dé marcha atrás con el doblaje y que volvamos a lo de antes. En cada película doblada hemos anotado defectos particulares, y expresado que ellos no importaban tanto como los defectos generales: cualquier película en inglés es más convincente, más verdadera, que cualquier película doblada. Un día u otro dejaremos de ocupar tanto espacio con tanta argumentación; para esa fecha, todas las películas se nos exhibirán dobladas, y es muy probable que no querramos escribir de un cine inferior.

Marcha, 25 de mayo 1945.

Títulos citados

Espectro errante, El (*The Ghost Goes West*, Gran Bretaña-1935) dir. René Clair;
Perdidos en un harén (*Lost in a Harem*, EUA-1944) dir. Charles Reisner.



Los tejedores

(*Die Weber*, Alemania-1927) dir. Frederic Zelnik.

EN 1840 LOS OBREROS tejedores de Peterwaldau (Alemania), cruelmente explotados por el capitalista Dreissiger, encuentran un caudillo y se sublevan contra su patrón y, posteriormente, contra otros fabricantes de las cercanías, destrozando,

en sus primeros triunfos, no sólo la resistencia policial, sino también todas las pertenencias e implementos que simbolizaran el poderío de los patrones. A principios de este siglo, el dramaturgo alemán Gerhart Hauptmann tomó este episodio revolucionario y construyó, bajo el título **Los tejedores**, cinco vigorosos actos teatrales, que forman parte de una extensa obra dedicada al llamado “arte social”. Su principal y casi única característica conceptual es el anhelo revolucionario que reside en todo el texto; su principal característica formal es la de un equilibrio y una lograda estructura teatral. Sorprende encontrar en este género, tan propenso a cifrar en el simple discurso la expresión de su concepto, una armazón teatral tan unida y convincente como la que Hauptmann ha logrado. La autenticidad del tema ha sido unida a la autenticidad del trazo psicológico, de la descripción de ambientes, de la anotación de circunstancias, del verosímil desarrollo de la acción; el resultado final es la minuciosa convicción de que la revolución de los tejedores era una necesidad incuestionable; esa convicción llega también (y aquí reside la utilidad social de la obra) aún a aquel espectador y lector que, en un principio, pudieran ejercer la indiferencia hacia el tema expuesto.

En 1927 el director William Dieterle² (que más tarde habría de realizar en Hollywood films tan admirables como **Juárez** y **Un pacto con el diablo**), llevó la obra a la pantalla, bajo condiciones sociales y políticas de Alemania, previas al ascenso del nazismo, que permitían y gestaban la expresión artística revolucionaria. La convicción de las cámaras cinematográficas es aún mayor que la de la obra original, porque Dieterle convierte a los insurrectos en los protagonistas directos de la acción, en una forma que el teatro, por su misma índole, no pudo emplear. Aquí

Dieterle consigue las más vigorosas expresiones de este “arte de masas”, detallando con fuerza y riqueza de imágenes, la invasión de los tejedores al palacio de Dreissiger y, posteriormente, la lucha callejera contra los guardias. En más de un momento se hace obligada la comparación con algunas películas soviéticas y, en particular, con el **Alejandro Nevsky** que Eisenstein realizaría años después. Esta fuerza de las imágenes de conjunto es aumentada por la otra fuerza de los primeros planos, de las bocas sorprendidas en el instante del grito, de los gestos individuales con que cada uno de los insurrectos toma parte en la lucha al tiempo que se convierte en su regocijado espectador. Tampoco ha descuidado Dieterle la armazón argumental y el detalle psicológico con que Hauptmann ha

hecho convincente a su obra: en pocos trazos, con un simbolismo que no podemos tachar de excesivo, ha pintado a todos los personajes que por edad, por prejuicio religioso o por errónea indiferencia, permanecen (o quieren permanecer) ajenos a la insurrección de los tejedores; con esos personajes se completa el cuadro de miseria económica y moral que hace verosímil y convincente a toda la anécdota.



² N. del E.: Dieterle sólo fue actor en este film, pero es muy probable que su verdadero director no estuviera correctamente identificado en la copia exhibida o en los libros de referencia disponibles en 1945. Por ello, toda vez que dice **Dieterle** hay que leer **Zelnik**. El resto de la información es correcta.

Hasta el momento habíamos anotado, en los comienzos de este ciclo alemán que realiza Cine Arte, un mayor valor histórico que estético en los films presentados. El programa que hoy se presenta en dicha temporada, integrado por **Prisioneros de la montaña** (*Die weisse Hölle vom Piz Palü*, G. W. Pabst y A. Fanck-1929) y por este film de Dieterle, significa una auténtica y vigorosa expresión cinematográfica, que ningún aficionado deberá omitir.

Marcha, 25 de mayo 1945.



Madame Sans-Gène

(Argentina-1945) dir. Luis César Amadori.

HAY TRES BANDOS. El primero se compone de quienes creen firmemente en Niní Marshall y fundamentan, por ello, su éxito comercial; el segundo, de quienes opinan que las películas de Niní son un género inferior, bastante divertido; el tercero, de quienes descreemos firmemente de Niní y de la gracia de sus películas. No emplearemos esta crónica en abrir fuego de razones contra los primeros, porque es notorio que ese bando (al que pertenecen los peores públicos del cine) es totalmente ajeno a nuestras razones y, en general, a toda crónica cinematográfica. En cambio, corresponde decir a los segundos (a los tibios, a los considerados, a quienes tienen del humorismo una idea lo bastante confusa como para que Niní quepa en ella) que esta clase de películas no mantiene relación alguna con el cine, como no sea la de combatirlo.

Madame Sans-Gène, como sus antecesoras, deja de ser una película porque prefiere ser un pretexto para Niní y sus réplicas; analizarla como película es un largo error en el que no caeremos; analizarla como pretexto para Niní es función ajena a esta página. Si algo nos corresponde decir, es la expresión de nuestro desagrado ante el hecho de que un director como Amadori y un auténtico humorista como Nalé Roxlo (Chamico) se pongan al servicio de Niní; si los servicios fueran inversos, si Niní estuviera subordinada al film, y no éste a ella, mucho mejor habría sido el resultado. Los frutos de estos árboles están a la vista: quien quiera hacer una buena película en la Argentina deberá luchar contra un público acostumbrado a estos errores durante muchos años. El malestar en cuestión se llama “divismo”; rinde óptimos resultados inmediatos, pésimos resultados posteriores; es pasible de prolongados y jugosos estudios; estos estudios son minuciosamente inútiles, ya que no es notoria la importancia total y exclusiva de los óptimos resultados comerciales de hoy. Esta es la primera y última película de Niní Marshall que mencionaremos en esta página.

Marcha, 1 de junio 1945.



Sor Clotilde

(*Till We Meet Again*, EUA-1944) dir. Frank Borzage.

BAJO ESTE TÍTULO de película mexicana se encuentra toda la falsedad, la grandilocuencia, la exageración de lo dramático, que se encontraría en una película mexicana si ésta no se limitara a cumplir con sus defectos, y agregara los que corresponden al cumplimiento de los convencionalismos de Hollywood. A saber: el clero francés integra el Movimiento de Resistencia, los aviadores “probablemente americanos” huyen de los nazis mediante la ayuda de las monjas, los nazis son tontos y nunca saben lo que hacen y cuando se deciden a hacer algo caen en el vandalismo, los aviadores americanos siempre escapan, y la monja (joven, bonita, discreta) recoge una bala perdida, después de haber contribuido a su patriótica causa. Para cumplir con el elogio al clero y al Movimiento de Resistencia, para sugerir un romance (del que no puede prescindir el público), para no hacerlo explícito (porque sería mal vista una monja que se enredase en amores con un aviador) el director Frank Borzage hubo de acomodar convenientemente a sus personajes. De ahí las balas perdidas con que mueren dos de éstos cuando llegan a molestar en la trama, de ahí un besamanos con el que sustituye al beso usual en estos casos, de ahí que el aviador se haya casado antes de entrar al film, de ahí que los nazis no actúen por su particular conveniencia sino por la de Frank Borzage.

Hemos visto en este género muchas películas mediocres, mentidas y aderezadas, pero ninguna de ellas padece de tantos convencionalismos y tantas falsedades como **Sor Clotilde**. Sólo un dramón mexicano puede aproximarse tanto a la estentórea risa. Si su director perteneciera al anónimo montón, nada más cabría decir de ella, pero siendo de Frank Borzage, corresponde anotar, para su ficha personal, un concepto condenatorio. En otros sus mejores tiempos, Borzage era un artista (**Sin el rugir del cañón**, **¿Y ahora qué?**, **Fueros humanos**, **Tres camaradas** y, hasta cierto punto, **La hora fatal**); cada vez que el dinero pudo convencerlo, hizo apologías de la marina americana (**El paseo del amor**, **¡Viva la marina!**), dramas y comedias mediocres (**La hora radiante**, **Las siete novias**) y exaltaciones de la cursilería, como esta infamante **Sor Clotilde**. Un artista debiera poseer otra entereza.

Marcha, 1 de junio 1945.

Títulos citados (Todos dirigidos por Frank Borzage).

Fueros humanos (*A Man's Castle*, EUA-1933); **Hora fatal**, **La** (*The Mortal Storm*, EUA-1940); **Hora radiante**, **La** (*The Shining Hour*, EUA-1938); **Paseo del amor**, **El** (*Flirtation Walk*, EUA-1934); **Siete novias**, **Las** (*Seven Sweethearts*, EUA-1942); **Sin el rugir del cañón** (*No Greater Glory*, EUA-1934); **Tres camaradas** (*Three Comrades*, EUA-1938); **¡Viva la marina!** (*Shipmates Forever*, EUA-1935); **¿Y ahora qué?** (*Little Man, What Now?*, EUA-1934).



EL DOBLAJE ES INDESEABLE

La estirpe del dragón

(*Dragon Seed*, EUA-1944) dir. Harold S. Bucquet y Jack Conway.

ESTE TORMENTO CHINO dura dos horas y media, es una de las películas más insoportables del año, una de las más ambiciosas de los últimos cinco años, y la mejor demostración de que el doblaje es indeseable.

Antes de sufrirlo teníamos las ideas en orden, y podíamos razonar. Razonábamos así: **La estirpe del dragón** está originada en una novela de Pearl Buck, su acción ocurre en China, y ha sido vertida al cine por Metro Goldwyn Mayer. Inevitablemente, tratará de ser la continuación de **Madre tierra**. La virtud esencial de **Madre tierra** era tomar el conflicto allí donde se encontraba: esta sublime deencia le dio autenticidad dramática. En **Madre tierra**, los chinos luchaban por sus vidas, por la obtención del alimento, por la extensión de la familia; su lucha era, auténticamente, la que desarrollan contra una naturaleza hostil (langostas, sequía) quienes, como las plantas, viven directamente de su suelo y se limitan a él. Esa autenticidad dramática es similar a la de **El hombre de Arán** (un poema cinematográfico que los públicos suelen desconocer); en cierto modo, es similar a la de **La guerra gaucha** y a la de **Viñas de ira**. Lo que menos importaba en **Madre tierra** era su segunda parte, destinada a dos fines: a) cumplir con el convencionalismo de los dramas vulgares narrando algunos personales conflictos entre Wang-Lung (Paul Muni) y su mujer O-Lan (Luise Rainer), a propósito de una vampiresa bailarina (Tilly Losch); b) ocultar la posible solución de los dramas sociales expuestos en el film, puesto que el film se cuidaba muy bien de mencionar hasta qué punto era posible y útil una revolución, y hasta qué punto y en qué forma era aconsejable la intervención extranjera. En un resumen muy rápido, que ocho años de distancia ya nos permiten, **Madre tierra** era una gran película en tanto que era verdad. A la luz de ese recuerdo, **La estirpe del dragón** tiene, como virtud esencial, la de narrar una lucha auténtica entre los japoneses que invaden tierra ajena, y chinos que defienden la propia. Notoriamente, ese valor pertenece al film documental (**Madre tierra** lo era, en esencia, durante toda su primera parte); para cumplir con ese valor, es necesario que la tierra china y el pueblo chino sean los protagonistas. En el film sólo serán válidos, por tanto, los conflictos expuestos en todo cuanto ellos respondan al problema social que la guerra trajo a China: no serán válidos, en cambio, en todo cuanto respondan a los problemas particulares de los personajes con que la película simbolizará al pueblo chino. Así razonábamos antes de someternos a este tormento chino que se llama **La estirpe del dragón**.

Durante su exhibición, todo examen detallado es harto difícil, todo análisis posterior es imposible, toda exposición de ese análisis es inexistente. Dos horas y



media de cine son demasiadas para cualquier espectador normal, e incluso para cualquier cronista más habituado al vicio: si esas dos horas y media son dichas con un doblaje en castellano, la receta es altamente tóxica, y si ese doblaje es el peor que hasta ahora nos ha enviado Metro Goldwyn Mayer, aparecía la anulación de toda la posible sensibilidad y toda la presunta sagacidad que el espectador en cuestión pueda haber llevado al Cine Metro. En general, y basándonos en apuntes que recordarnos haber hecho, podríamos decir del film que toda su parte documental es correcta, y que su realización (escenarios, esmeros fotográficos, montaje) posee todas las virtudes que Hollywood puede garantizar en estas películas de gran envergadura, aptas para llamarse **Lo que el viento se llevó**, aptas para ser dirigidas por Cecil B. de Mille, aptas para justificar los miles de dólares gastados. En particular, nos negamos al análisis del juego dramático de sus personajes, al conceptualismo de sus frases, al conflicto que la película pretende exponer. Con un poco de mala suerte, llegaremos un día u otro a presenciar en inglés este mismo film, y después de otras dos horas y media, con una estatua conquistada por tal singular perseverancia, podremos confirmar nuestra borrosa impresión de que todo el conflicto, en cuanto psicológico, es artificial y grandilocuente, y, en cuanto social, es, con un tema auténtico, la repetición de todos los consabidos y falsos efectos dramáticos del cine anti-nazi. Tal borrosa impresión, que aquí apuntamos con meros adjetivos, no es ciertamente la más adecuada opinión que un cronista debe dar de una película; a quienes pretendan más concretas y detalladas opiniones, les diremos que, lamentablemente, el doblaje castellano nos ha impedido poseerlas.

Este execrable e inevitable doblaje culmina los defectos anotados a las cuatro películas anteriormente exhibidas. Durante dos horas y media, varios malos recitadores dicen, desde una Tierra de Nadie, que en ningún momento coincide con la tierra china, las frases del mal redactado libreto castellano: todos ellos hablan con un cantito mexicano pasible de imitación y de broma. En la película aparecen multitudes llevando letreros redactados en chino; sus intérpretes hablan en inglés; la perfidia humana los hace oír en castellano; ese castellano no es el nuestro, sino, variadamente, el que se usa en México, en Chile, en Venezuela, en Costa Rica. Este resumen puede insinuar al espectador rioplatense la existencia de algún artificio en la banda de sonido del film; esa insinuación se convierte en prueba evidente cuando se trata, no ya de personajes chinos, sino de los invasores japoneses, a los que se oye vociferar, con voces ratoniles, en un camelo de castellano que no existe en toda Sudamérica, y sí en la inventiva de quienes en Hollywood fomentan el mal humor de los públicos no distraídos de América Latina.

La falta de coincidencia entre los intérpretes y sus voces, la inepticia para el recitado dramático que esas voces demuestran, la ausencia de toda virtud en la redacción de ese diálogo, son, en el film, la confirmación de los tres principales defectos que anotamos, esencialmente, en todas las películas dobladas. **La estirpe del dragón** no se atiene en ningún rubro a la modestia: en el rubro del doblaje, inventa un defecto más. Allá por su parte final, Katharine Hepburn castiga a Walter Huston, sin respirar, con un largo discurso que (nos dicen) versa sobre el sacrificio de la propiedad y de la tierra; las ocho mil palabras inglesas han sido sustituidas por sus correspondientes ocho mil palabras castellanas; la mayor longitud de que por su índole padecen estas últimas, ha forzado una mayor velocidad en la indeseable locutora que “dobla” a Miss

Hepburn: la comprensión del mero sentido general de esas ocho mil palabras es un milagro que debemos a la sagacidad de oídos amigos: en cuanto a su convicción dramática y su relación con el contexto del film, es un motivo de risa inmediata.

Dicho por partes, y repetido como una letanía, el asunto del doblaje se divide así: como sistema es indeseable; como aplicación del sistema difícilmente será esmerado. A veces, como en **La estirpe del dragón**, se comprende que falta gente en Hollywood: no habíamos protestado suficientemente contra una señora que en **Luz que agoniza** y **Evocación** puso su chillona y desagradable voz al servicio de la actriz Dame May Whitty: esa misma voz está aquí al servicio de Aline MacMahon. Aunque no falte gente en Hollywood, todo futuro esmero en la aplicación del sistema no podrá impedir que el sistema mismo siga siendo indeseable: eso está suficientemente demostrado. Como problema externo, el doblaje presenta un factor optimista y otro profundamente pesimista. El primero es el hecho, simpático e inusitado, de que toda la prensa montevideana coincida en creer que el doblaje debe ser desterrado (un matutino de la capital ha planteado el problema en su página de Editoriales): el segundo es el hecho comprobado e indudable de que toda la producción americana vendrá doblada en el futuro inmediato, pese a quien pese, por mucho que proteste la prensa, incluyéndonos, y por muchas firmas que se pongan en un manifiesto que circula por Montevideo y que, según se nos dice, será entregado a la Gerencia del Cine Metro. Nos parecería más adecuado, y similarmente inútil, que ese manifiesto fuera obsequiado al Consulado Americano, donde probablemente contestarán, y será bueno tenerlo en cuenta, que los negocios son los negocios.

Marcha, 8 de junio 1945.

Títulos citados

Guerra gaucha, La (Argentina-1942) dir. Lucas Demare; **Hombre de Arán, El** (*Man of Aran*, Gran Bretaña-1934) dir. Robert Flaherty; **Madre tierra** (*The Good Earth*, EUA-1937) dir. Sidney Franklin.



El muerto falta a la cita

(Argentina-1944) dir. Pierre Chenal.

ÁNGEL MAGAÑA CREE haber matado a un hombre; su culpable conciencia le dificulta la luna de miel; esa preocupación se agrava cuando un pseudo-testigo le recuerda con indirectas aquel suceso; del recuerdo se pasa al chantaje, pero antes de que éste triunfe, Magaña descubre que el muerto y el chantajista son una sola persona. Solucionado el punto (el espectador lo tiene solucionado desde un principio) Magaña emprende una segunda luna de miel, para resarcirse de la primera. La película resultante de este asunto es, antes que toda otra cosa, loablemente original; su comedia atraerá las simpatías del público; su tratamiento cinematográfico posee algunas elocuentes virtudes de fotografía, de montaje, de continuidad. Estos elogios

pueden ser pronunciados por abundantes cantidades de público; de ellos resultará un éxito comercial y, además, la satisfacción de la empresa, que se empeña (con razón) en producir para todos los géneros, y que por ello decide hacer comedias como ésta, junto a pseudo-dramas pseudo-históricos, como **La guerra gaucha** y **Su mejor alumno**. Ni los elogios ni la satisfacción de la empresa impedirán, sin embargo, dos insignificantes contratiempos: que algunos espectadores pronuncien, como único veredicto final, las palabras *“Pero es una macanita...”*, y que nosotros digamos que la película no está lograda, que su originalidad se obtiene a expensas de su lógica, que su dirección es elogiada y que su libreto es una trampa evidente. Las tales palabras de los espectadores (ya pronunciadas, ya oídas) poseen un claro origen: la película termina diciendo lo que ya se sabía en un principio, con lo cual se destruye el presunto interés de lo que la publicidad anunciara como una película policial. En cuanto a nuestras opiniones, son, como habitualmente, un poco más extensas, y dependen, si alguien quiere saberlo, de un análisis.

El director Pierre Chenal no es un novicio: ha realizado varias producciones francesas (entre ellas **La casa del maltés** y **Crimen y castigo**), ha ensayado las

cámaras argentinas con **Todo un hombre** (cuyo libreto era execrable). Sabe mover esas cámaras, tiene nociones prácticas de montaje que probablemente ningún director argentino pueda igualar, sabe hacer circular a los personajes, sabe la elocuencia de los *primeros planos*. Su único inconveniente parece ser (no le conocemos personalmente) la ausencia de un total dominio del castellano. A raíz de esta omisión, coloca junto a él un Director de Diálogos, que en este caso es Miguel Mileo; el Sr. Mileo parece haber omitido al-

gún cuidado; consecuentemente, cuando Magaña o [Sebastián] Chiola equivocan un tono o una inflexión de voz (y podríamos marcar las escenas en que eso ocurre), el Sr. Mileo no lo ha advertido, y el Sr. Chenal no obliga a rodar de nuevo la escena. Este es un reparo concreto y demostrable, que carece de importancia. En el caso, importan más las virtudes del Sr. Chenal; con primeros planos, se atreve a hacer cine psicológico (cena y conversación de Magaña, Chiola y Nérida Bilbao, además de otras aisladas escenas); con movimiento de cámara, puede lograr escenas tan dinámicas como aquella en que Magaña cruza por el salón de baile, eludiendo a las parejas; con asociación de imágenes, con continuidad de música, puede enlazar una escena con la anterior y luego con la siguiente. El ejemplo de estas virtudes, tomado aquí o allá, es insuficiente; es más práctico decir, en general, decir que el director domina la sintaxis cinematográfica, y construye una película compuesta por frases internamente coherentes. Más difícil le es, sin embargo, lograr la coherencia entre una frase y otra; esa dificultad es imputable al libreto, a la multitud de elementos que dentro de éste quieren coexistir, a las trampas y ausencias de lógica con que Pondal Ríos y Olivari conquistaron la originalidad del tema.

Tres dedos de frente en el personaje de Magaña le hubieran demostrado que todo el chantaje que se le intenta hacer no tenía base cierta; por tanto, habrían evitado su desazón e infelicidad; por tanto, no habría película. Los libretistas Pondal



Ríos y Olivari insisten en que la haya, pero no nos hacen creer en la verdad psicológica de un personaje que padece de tan persistente ingenuidad. El mejor recurso para evitar tal inverosimilitud consistía en pensar de nuevo la trama, y lograr que la farsa del chantajista sea un juego hábil, creíble por Magaña y por todo espectador; los libretistas no se atienen a tanto trabajo de composición, y su farsa es explícitamente confesada al espectador e increíblemente endosada a Magaña, a su mujer, al comisario de policía, a todos los personajes del film, con excepción del farsante. Tan persistente ingenuidad es, largamente, una trampa; si el film fuese dramático, se habría caído por ella al folletín. En tanto que la película es comedia, en tanto que dos o tres toques de un fácil humorismo se colocan aquí y allá, esa trampa se disimula, se disculpa y hasta procura para la película el rótulo de “comedia intrascendente, amable y reidera”, con el que se cataloga a tanta producción de débil estructura. Pero en tanto que la película quiere abarcar otros renglones, y tomarse en serio los conflictos matrimoniales y financieros de Magaña, derivados de un chantaje de farsa, nos resistimos a admitir la intrascendencia de la producción, y la facilidad de su carácter amable y reidero. Estas cosas ocurren porque Pondal Ríos y Olivari quieren tocar todos los géneros, y conseguir títulos de libretistas completos; no podrán serlo si a cuenta de colocar, por uno u otro sitio, un chiste, una idea original, un diálogo romántico, tres serias frases sobre el honor y otros más complejos ingredientes, construyen una película desordenada e inverosímil, que Pierre Chenal puede dirigir con un ajustado manejo de cámaras y de montaje, pero que internamente es mentira y lo seguirá siendo. Quede dicho esto con el agregado (sobre el que no nos extenderemos) de que no nos parece tan amplia la mentada habilidad de Pondal Ríos y Olivari para escribir sus diálogos.

Marcha, 15 de junio 1945.

Títulos citados (Todos dirigidos por Pierre Chenal, salvo donde se indica).

Casa del Maltés, *La (Maison du maltais*, Francia-1938); **Crimen y castigo** (*Crimet et chatiment*, Francia-1935); **Guerra gaucha**, *La* (Argentina-1942) dir. Lucas Demare; **Su mejor alumno** (Argentina-1944) dir. Lucas Demare; **Todo un hombre** (Argentina-1943).



El gran negocio del doblaje

TRATAREMOS DE VER, en términos comerciales y sin exceso de conversación, el presente y el futuro del doblaje. No hablaremos de la patética y quizás perdida voz de Margaret Sullivan.

El gran público es el de los cines de barrio. Para bien o para mal por una u otra razón, el público de barrio no está preparado para gustar del cine en cuanto arte. El éxito de los folletines, comedias tontas y sentimentales, sainetes burdos y otras tonterías que actualmente enriquecen al cine argentino y mexicano, depende, casi totalmente, de ese público, al que tales producciones llegan con facilidad, por ra-

zones de idioma. El cine americano no encuentre beneficiosa esa competencia; por tanto, dobla sus películas al castellano. El éxito del doblaje depende así, fundamentalmente, del público de barrio. Como inversión comercial, el procedimiento es un negocio seguro y de grandes resultados, según toda luz de la teoría. En tres o cuatro años los estudios mexicanos y argentinos comenzarán a perder dinero; para ese entonces, las compañías serán abolidas o, quizás, compradas por el cine americano. Una vez que éste se encuentre sin competencia, podrá abandonar el doblaje, ya que, presumiblemente, le convendrá ahorrar los quince o veinte mil dólares extraordinarios que actualmente gasta en cada película.

Visto a larga distancia, esto es imperialismo económico del capital yanqui, ayudado por los latinoamericanos que hoy cobran sus sueldos en Hollywood. Omitiremos toda estéril palabra de condenación hacia el hecho de que los negocios se tratan con cifras y no con discursos sobre moral o estética. Veremos en cambio los problemas que este succulento plan presenta a Hollywood. Son tres: capital, tiempo y prestigio.

La inversión de grandes cantidades en la sola confección del doblaje no es resarcida por el rendimiento inmediato que de las películas dobladas se pueda esperar. En algún caso puede significar grandes pérdidas. Ninguna cifra actual (tenemos algunas) es digna de tomarse en cuenta, porque es necesario esperar las cifras obtenibles en cines de barrio; si sólo tomáramos las cifras obtenidas en cines de estreno (argentinos y uruguayos) caeríamos en error.

El factor tiempo se desdobra así en dos; algunos meses para comprobar el presumible éxito que en los barrios puedan lograr **Luz que agoniza** o **La séptima cruz**, y algunos años para comprobar la marcha que como fuerza organizada puede tener el cine doblado, frente al mexicano y al argentino. Hollywood, como todos los fuertes, puede esperar, y puede apostar dinero a su triunfo.

El factor prestigio es solucionable. La quinta parte, aproximadamente, del público de los cines de estreno, se compone de lo que los cinematografistas llaman, creyéndose graciosos, "los intelectuales del cine". Sólo ese grupo (al que pertenece casi toda la prensa) protesta activamente contra el doblaje; el resto se compone de indiferentes, de no enterados, y de partidarios del doblaje. La reacción de ese grupo (que, según se nos informa, es mayor en el Río de la Plata que en el resto de América Latina) disminuirá con el tiempo, porque en último término, le parecerá inútil protestar ante el hecho consumado de que toda la producción hollywoodense se exhiba en castellano. Quedaría la posibilidad de que la gente deje de ir al cine, pero esa circunstancia no puede tomarse en cuenta, ya que la gente no tiene dónde ir. El cine mató al teatro. Actualmente pueden comprobarse en la prensa montevidéana, en algunas ruedas de café, probablemente en algunas otras reuniones, diversos conceptos condenatorios sobre el doblaje; esas emisiones de palabras (incluyendo las nuestras) en poco o en nada molestan a una realidad comercial. Hollywood no está interesado en la condena moral o estética que sobre su actividad pueda hacerse; le importaría algo más el fracaso comercial que esa condena implicara, pero sabe que ese fracaso comercial sólo sería momentáneo, porque tiene las mejores cartas en la mano.

Los mejores públicos latinoamericanos (aquellos para quienes el cine significa algo en lo artístico) no pueden tomar ninguna medida contra el cine doblado, porque no cuentan con fuerzas para hacerlo. Juntar firmas en un manifiesto dirigido a la

Metro Goldwyn Mayer, como se está haciendo actualmente en Montevideo, es una medida noble, ingenua e inútil; escribir contra el doblaje, decir que es indeseable, que es inferior, sólo significa cumplir, sincera y estérilmente, con el oficio periodístico. En cuanto a organizar un movimiento público contra el doblaje, es empresa que creemos condenada al fracaso, por muchos que sean nuestros deseos en contrario.

Hemos llegado hasta tales realistas consideraciones. Los hechos a que ellas responden, son producto de tres factores: una idea de Hollywood, la circunstancia de que los latinoamericanos son cifras antes que personas; y la actividad conjunta de todas las empresas yanquis. Nótese este último factor: todas las compañías deben estar de acuerdo en un único plan, pues las diferencias implican poner en riesgo al negocio.

Hace pocos días circuló en el ambiente del gremio un insistente rumor sin confirmación, que inspira algún optimismo. Es éste: algunas productoras americanas (el rumor menciona a Paramount y Universal) presentarían dos copias de cada film, exhibiendo el original, con sus títulos, en el cine de estreno, y la "doblada" en los cines de barrio. Este rumor quiere ser razonable: afirma que tal modificación importaría evitarle a Hollywood el riesgo de que pierda su prestigio (lo que en rigor significó que Hollywood se niega a esperar el seguro momento de volverlo a ganar), en tanto que subsistirían las ventajas comerciales ya enumeradas. La veracidad del rumor significaría que no existe un convenio fijo entre todas las empresas, y que cada una se reserva el derecho de asustarse ante la campaña contra el doblaje que realizara casi toda la prensa. Esta ausencia de un convenio tan importante para los intereses de las compañías yanquis (que siempre fueron capaces de entenderse bien con los préstamos de intérpretes, el uso de los escenarios, las cuotas de celuloide) inspira algunas dudas sobre el rumor. A favorecer a éste, a favorecer nuestro optimismo sobre un futuro en el que el doblaje no sea obligatorio, concurren dos circunstancias: la gran insistencia con que el rumor circula, y el hecho de que la empresa Universal presente **Persecución** (su próximo estreno del Trocadero, protagonizado por Charles Laughton), en una versión hablada en inglés, rectificando su anterior anuncio de estrenar la versión doblada al castellano.

Las esperanzas pueden fortalecerse siempre con los menores hechos.

Marcha, 22 de junio 1945.



Las modelos

(*Cover Girl*, EUA-1944) dir. Charles Vidor.

HACE MUCHO TIEMPO que protestamos tercamente contra la falsa teoría con que Hollywood construye sus comedias musicales. Suele no lograr para ellas muy memorable música; suele creer que una comedia está compuesta por un arbitrario conjunto de chistes; suele preocuparse excesivamente del Technicolor, de pagar los jornales de 8.432 coristas, de diseñar números musicales necesitados de escenarios monstruosos; suele no preocuparse debidamente, distraído por las cuentas,

de la gracia y la unidad del libreto; suele intercalar canciones serias o melancólicas ajenas a todo sentido de la trama; suele, principalmente, caer en uno de estos dos errores clásicos: o usar un argumento endeble y pequeño que avergonzaría a un autor novel, y pretender que sólo es un pretexto, o usar un argumento muy largo, muy complicado, según el cual una pareja se separa y diversos amigos y 8.432 coristas gastan dólares, lágrimas, vestuarios, palabras y luces Kleig para convencerlos de que se querían.

En buena medida y en su parte final, **Las modelos** cae dentro de este rubro Gastos Generales, y demora su última media hora en separar y juntar a su pareja



protagonista, según las normas del género. Esa media hora es atrozmente molesta: su interés podría estar en que fuera auténticamente dramática, pero no lo es; también podría ser original, pero no puede serlo si incluye otra vez el usado recurso de hacer arrepentir a la novia un minuto antes de su equivocado casamiento, para llevarla al lado del muchacho al que realmente quiere. Más importantes pecados tiene tal segunda parte: aunque los presupuestos de Columbia digan lo contrario, el número musical que más notoriamente sobra de su conjunto es el más costoso, el más complicado, el que dio más trabajo a técnicos y escenaristas, el que necesitó poner a una docena de modelos dentro de un lente fotográfico, y necesitó construir, para agotar el espacio, un pseudo-escenario en zig-zag. Toda la se-

gunda parte del film pudo ser sustituida (y hasta eliminada); su única virtud es la de contener dos excelentes números musicales: una canción parodia titulada **Poor John** y un dúo de baile brillantemente realizado por Gene Kelly en pareja consigo mismo, mediante habilidades técnicas que admiramos. Pero por todo otro concepto, esa segunda parte del film, a partir de una canción romántica y seria en la que se comenta la primera desavenencia de la pareja [Rita] Hayworth-Kelly, contiene casi todos los vicios de las comedias musicales, y pocas de sus virtudes. (Probablemente su falla más importante es creer que Rita Hayworth es actriz y que puede interpretar debidamente una escena de desesperada ebriedad).

La primera parte del film es, en cambio, mucho más soportable. En ella suele haber continuidad de comedia, alguna originalidad en las canciones, alguna gracia y algún ingenio en el diálogo y en las situaciones. Uno de sus números (un trío humorístico de danza compuesto por Rita Hayworth, Gene Kelly y Phil Silvers) deberá figurar entre lo mejor que Hollywood nos ha dado en el género; una de sus actrices (Eve Arden, en el papel de Miss Jackson) demuestra, favorecida por el adecuado libreto, que hay en ella una muy excelente comediente. Tales aislados elementos no componen, sin embargo, una comedia musical ejemplar; sólo son breves chispazos de talento en un imponente conjunto de lujo y tontería.

Marcha, 22 de junio 1945.



EL DOBLAJE ES INDESEABLE

La venganza del hombre invisible

(*The Invisible Man's Revenge*, EUA-1944). Dir. Ford Beebe.

ALGUNOS ESPECTADORES del film anotaron, con razón, que los defectos del doblaje no llegan en este caso a ser notorios, y que esta versión castellana puede ser soportada sin protestas excesivas hacia el nuevo sistema. De esa verdad dedujeron, con error, algunos apresurados optimismos: que quizás el doblaje no sea un sistema muy indeseable, que probablemente la empresa Universal pueda manejarlo con habilidad superior a la de Metro, que la fuerza de la costumbre es grande y lo cubrirá todo. Estos optimismos son exagerados.

Si alguno de los intérpretes del film tratara de convencernos en momento alguno sobre la verdad y la emoción de un acento de odio o de ternura o de angustia o de lo que fuere, es afirmación segura la de que el doblaje habría falsificado esa emoción y convertido en mentira la verdad, y probablemente en risa al dramatismo. Pero ninguno de los intérpretes del film quiere convencernos de sinceridades tales, por la sencilla razón de que el argumento y su exposición cinematográfica responden, con encantadora pureza, al más añejo y caduco formato de folletín por entregas, donde la anormal villanía y la insólita casualidad son norma y regla a seguir. A esta altura del progreso humano, sólo los públicos de fantástica distracción pueden tomarse en serio a folletines tales; todo otro público los contempla a título informativo, porque gusta de cualquier película de aventuras, o porque, recordando a los anteriores hombres invisibles, quiere ver



la perfección (aquí muy discutible) de los trucos cinematográficos. En una película como ésta, que podría ser contada por un impersonal locutor castellano, sin que con eso se perdiera nada de su inexistente interés dramático, el doblaje es poco importante, y sus defectos generales (malos diálogos, malos intérpretes castellanos) quedan disimulados y perdidos. Por eso este film no sirve como ejemplo a quien quiera rebatir nuestra tímida insinuación de que, como sistema general, el doblaje es indeseable; y si alguien nos pide que admitamos, en particular, que este doblaje (el de este film) no lo es, lo haremos con mucho gusto, a cuenta de proclamar que eso ocurre porque la película es indeseable.

Marcha, 22 de junio 1945.



Aguas tenebrosas

(*Dark Waters*, EUA-1944) dir. Andre De Toth.

EL HECHO DE QUE Miss Leslie Calvin, al quedar sola y huérfana en el mundo, decida visitar a la enorme mansión que entre los bosques y pantanos de Louisiana tienen sus desconocidos tíos, parece muy natural y aceptable; el hecho de que los presuntos tíos sean unos misteriosos señores muy cercanos a la recatada delincuencia, parece solamente aceptable. Después, cuando los tíos intentan llevar a Leslie a la locura, mediante conversaciones ambiguas y enredadas, el asunto parece imitar a **Luz que agoniza**, y la aceptación del espectador disminuye considerablemente. Con el tiempo, esa aceptación fenece: Miss Leslie es secuestrada sin que sus raptos ganen nada en ello, y es liberada por un joven médico al que la casualidad hizo residir en el pueblo. Prácticamente todos los espectadores reniegan, al salir del cine, de que la película sea un folletín; algunos de ellos, más juiciosos, no se olvidan de tal justa calificación, pero musitan que se trata de un folletín muy bien realizado. Por aquí comienza nuestro juicio.

En el folletín la norma es exceder la norma: sacrificar a todo el mundo y a la verosimilitud de sus personajes y situaciones, a cuenta de una tragedia que el autor insiste en contar; en **Aguas tenebrosas**, la norma es atenerse al asunto, no salirse nunca de él, no excederse en el drama, hacer verosímiles a sus personajes. Desde el primer momento la película proporciona un ambiente de desequilibrio y de locura, con las alucinadas palabras que Merle Oberon monologa desde su lecho; luego de ese impacto, el film detalla, con un desvanecimiento de Miss Oberon, con las luces y sombras que visten a la vieja mansión, con un diálogo deliberadamente confuso, todo un ambiente de intriga y de flotante terror. Algunas perfecciones formales de dirección y de fotografía (centrar la escena en cada interlocutor, utilizar intensamente los primeros planos, desplazar cámara y personajes con un logrado ritmo para convertir en obsesión a un alegre baile pueblerino) son los factores más evidentes de ese logrado clima de terror; sin embargo, el principal, el más efectivo, es la cuidada perfección del diálogo, más atento a sugerir que a decir a viva voz, porque, precisamente, el decir a viva voz lleva a la declamación, y ésta lleva a la notoria falsedad. Recién al final, cuando con una persecución en los pantanos la película dice explícitamente su conflicto, disminuye la tensión con que se ha estado diciendo todo el tema, pero aún en ese último momento el director encuentra, en el amenazante silencio con que el personaje de Thomas Mitchell admite su final derrota, un motivo más de suspenso y de interés.

En esta temporada cinematográfica que parece dedicarse con tanta atención a los films policiales y de intriga, no es inoportuno incluir a estas **Aguas tenebrosas** como el ejemplo de una perfección formal en el género que su imperfecto e increíble tema no llega a ocultar. No importa el argumento para esa perfección, no es excesiva indiscreción de nuestra parte el manifestarlo llanamente al lector; es en las virtudes de dirección, libreto, fotografía e intérpretes (uno de los mejores y más armónicos elencos del año) donde se encuentra el mérito del film.

Marcha, 22 de junio 1945.



PAMPLINAS

Desde que te fuiste

(*Since You Went Away*, EUA-1944) dir. John Cromwell.

DAVID O. SELZNICK es el productor de **Rebeca** y de **Lo que el viento se llevó**; en ambos films, como en **Desde que te fuiste**, demuestra que sus dos pecados fundamentales son: llevar a la pantalla las novelas que algunas mujeres escriben para muchas mujeres, y confundir la grandeza con el tamaño. En este film intenta construir una epopeya del hogar americano, durante el año bélico de 1943: el jefe de familia se ha ido a la guerra, su esposa dirige el hogar, las hijas (17 y 15 años) tratan de conseguir un empleo, un novio, un puesto en la Cruz Roja. Hay otros personajes: un huésped, un antiguo amigo de la familia, un tímido soldado, una señora divorciada y frívola. Todos los personajes están concordes en creer que, con excepción de la guerra, el mundo está bien como está, y que apenas sean derrotados los nazis y los japoneses, todo el mundo podrá vivir cómoda y burguesamente. Si la película fuera modesta y común, podríamos prohibirnos las grandes palabras y hacer crónicas modestas y comunes, pero como la película pretende ser, en gran escala, una épica exposición de una sociedad y de una época, nos vemos obligados a decir que su contenido es sólo una verdad parcial, elevada al rango de una verdad general, tratando de ocultar que en Estados Unidos existen diversos e importantes problemas económicos y sociales, conflictos entre negros y blancos, huelgas y otras nimiedades. Decir que en este mundo hay muchos problemas pero que, de momento, nos atendremos a ganar la guerra, parece bastante lógico y loable; decir, en cambio, que el único problema es la guerra, y que si no fuera por ella todos llevaríamos una existencia cómoda y burguesa, es falsificar la expresión del año 1943 en Estados Unidos de Norteamérica y (por el claro símbolo que el film pretende) en todo el mundo. El contenido del film es apto para ser creído por los millones de lectores que el *Reader's Digest* tiene en las tres Américas y en Inglaterra; en Copenhague, en Varsovia, en el Congo Belga, podrá provocar alguna indignación; en 1950 y en los mismos Estados Unidos, provocará disculpas hacia la necesidad en 1944 de decir algunas mentiras, necesidad que fuera padecida por Mr. Selznick y otros productores, en casual coincidencia con sus intereses comerciales.

Pintar un mundo hogareño en el que la guerra no impide la unión familiar, en que los problemas económicos casi no existen, en que ningún personaje tiene rebeldía alguna contra cosa alguna, significa atenerse a diversos romances, a la emoción que desde lejos provocan los muertos y los heridos de esta guerra, y a los inofensivos incidentes familiares. La exposición de tales parciales verdades puede insuñar una hora de espectáculo. Sin embargo, la película dura casi tres horas, y está ocupada por diversos incidentes sin importancia. Ningún principio documental ni estético los rige ni les une; su única razón de existencia está en la innecesaria obligación de que las muchas estrellas del film tengan su adecuado lucimiento, pro-



tagonizando diversos cuentos para damas. Pretender, como lo hace Mr. Selznick, que la unión de estos cuentos tiene algún sentido, alguna verdad, alguna grandeza; pretender que su exposición justifique tres horas de espectáculo, es creer (seguramente con razón) que los públicos mundiales son, mayoritariamente, crédulos lectores del *Reader's Digest*. Nosotros pretendemos contarnos entre los públicos no distraídos; pretendemos creer que **Desde que te fuiste** sólo es una película de ocasión, muy vagamente relacionada con el arte cinematográfico, por grande que pueda ser, pese a su largueza, el éxito comercial. En muy contados momentos sus muchos personajes (ocupados en desayunar, ir a la iglesia, jugar a los bolos, tomar refrescos, trabajar en el jardín y festejar Navidad) parecen intrínsecamente verdaderos: entre esos momentos hay que colocar, por su emotiva expresión cinematográfica, el desmayo de Claudette Colbert al recibir la noticia de la muerte de su marido, y la despedida de novios que en una estación de ferrocarril protagonizan Jennifer Jones y Robert Walker. Con algunos logrados momentos, con una excelente interpretación de conjunto (del que se destaca, como maravillosa criatura de pasión, la figura de Jennifer Jones), con una capacidad de dirección, de libreto, de fotografía, puede hacerse una buena película; lo que no puede hacerse con sólo ello es pretender que la película constituya una epopeya americana o una expresión de verdad y de grandeza y de unidad artística. Es probable que hoy seamos muy pocos los escépticos que nos resistimos a creer en las super-películas de David O. Selznick (hombre tan entusiasmado con su producción que resolvió ser en este film su propio libretista); dentro de algunos años, con otra perspectiva histórica y con una distinta credulidad hacia los trucos emotivos del cine, seremos unos pocos más. Al igual que en el caso de **El buen pastor**, sobre cuyo fraude hemos escrito largamente, nos atenemos a los años futuros para demostrar la falsedad esencial de tales trucados dramas. En estricta opinión estética, podríamos decir que las tres largas horas de **Desde que te fuiste** carecen de una unidad temática y de un orgánico desarrollo del argumento; con más transcendencia, y a la espera de que el tiempo nos dé la razón, podríamos agregar que la moral burguesa del film es, simplemente, propaganda americana, como el *Reader's Digest* y otras pamplinas de esta época.

Marcha, 22 de junio 1945.



Guillermo Tell

(*Wilhelm Tell*, Alemania/Suiza-1934) dir. Heinz Paul.

LA LEYENDA DICE que a fines del Siglo XIII, o principios del XIV, al Emperador Alberto, de la casa de los Habsburgos, nombró un militar, Gessler, como gobernador de varios cantones suizos. Las tiránicas medidas tomadas por Gessler, incluyendo la obligatoria adoración pública de su persona y vestidos, sublevaron a la población suiza, la que se unió en una confederación de cantones, provocando la revelación. Uno de los héroes de ésta es el legendario Guillermo Tell, a quien Gessler

obligó, para castigar un desacato, a una proeza de cuyo éxito o fracaso dependía su vida: atravesar con una flecha a una manzana colocada sobre la cabeza de su propio hijo. La leyenda proclama que Tell, gracias a su singular puntería, triunfó en la empresa, y agrega que el mismo Tell, con una segunda flecha, mató posteriormente a Gessler, señalando así el camino de la revolución en marcha.

Al llevar al cine esta leyenda, el realizador Heinz Paul ha reunido los más relevantes elementos del cine mudo agregando el factor musical que el cine sonoro de ese momento recién comenzaba a comprender y utilizar. Montañas y lagos suizos, perfiles de hombres y fortalezas, son mostrados sabiamente por la cámara, la que suele ser enfocada hacia arriba, para destacar así aquellos elementos contra los cielos que le sirven de fondo. Esta característica fotográfica, que proporciona a todo el film una plástica sensación de grandeza, está apoyada por el hecho de que los protagonistas (todos y cada uno de los campesinos rebeldes y, además, la máscara firme y tiránica de Conrad Veidt) juegan, precisamente, un conflicto de posesión de tierras, proyectado a la altura de un conflicto de soberanía y de derecho humano frente al invasor. La expresión de ese conflicto no es en el film, sin embargo, una mera anotación de quietas imágenes, sino que depende en mayor grado, y por medio de algunos recursos de montaje, del movimiento de los personajes por entre las irregulares laderas de las montañas suizas, y del deslizamiento sobre las aguas de sus lagos. Así, pueden observarse al film, sobre todo en un principio, la lentitud y demora con que se resuelven muchas de sus escenas, atribuibles a un criterio de cine mudo, en el que la cámara, por constituir el mayor medio de expresión, se detiene con particular interés en los personajes. Pero esa lentitud es, en la clásica escena de la manzana y la flecha, el principal elemento con que se procuran la tensión y el suspenso peculiares de ese momento; cuando posteriormente la película incide en la muerte de Gessler, que cae de su caballo herido por la segunda flecha de Tell, se advierte que esta escena es, en cierto sentido, la evolución dinámica de aquella anterior, procurando añadir a la tensión con que Tell apronta su ballesta, el desplazamiento del odiado objetivo. A esa altura del film, la revolución está ya en marcha, y el dinamismo no decrece; los cámaras lo acompañan aquí y allá, y consiguen algunos efectos de plástica y de acción ante los que es inevitable recordar, una vez más, al **Alejandro Nevsky** que Eisenstein realizara posteriormente en Rusia. Este recuerdo es frecuente ante **Guillermo Tell**; está proporcionado por la similitud de los temas, las vestimentas y cascos de los soldados, los perfiles recortados contra el cielo, algunos movimientos de masas, y hasta la similitud de esa escena final en que, triunfante la revolución suiza, se pronuncian con tono de moraleja las correspondientes palabras sobre la libertad, la violencia y el honor con que se defiende a la tierra propia (escena final que el film dice con una proyección de lanzas sobre el cielo, acorde con el criterio plástico utilizado en su desarrollo). Esta semejanza no intenta comparación ni equiparación de ambos films; no podría haberla porque, entre otras razones, los nueve años transcurridos de uno a otro han proporcionado a Eisenstein los elementos de técnica y experiencia cinematográficas que hicieron de **Alejandro Nevsky** una película que hoy es calificada de perfecta.

No es solamente el criterio plástico que el film expone, el elemento en que reside su valor artístico. Aun en el cine de hoy sería admirable la partitura musical con

que abundantemente se comenta y expresa la anécdota (...). Los acordes marciales con que se acompaña la visita de Gessler a la fortaleza en construcción permiten anotar ese valor musical; más tarde, la expresión sonora se une a la fotografía, construyendo, en la escena en que Gessler conduce prisionero a Tell a través del lago, una perfecta escena cinematográfica (movimiento de la embarcación, conflicto interno de los personajes, graves acordes musicales, nubarrones que presagian tormenta y que son un símbolo de la revelación que se avecina).

La índole del asunto que el film plantea, el criterio fotográfico y musical con que se lo expresa, la exactitud de ambiente y personajes que fuera conseguida por dirección, cámaras e intérpretes, hacen de **Guillermo Tell** un film llamado a integrar la galería de grandes realizaciones cinematográficas. A once años de su filmación esa calidad sigue intacta; las observaciones que hoy pudieran hacersele (alguna grandilocuencia de sus escasos diálogos, alguna lentitud inicial, algún ineficaz manejo de masas en el asalto a la fortaleza, alguna escena innecesariamente cruel, como aquella en que un personaje muestra sus ojos quemados por el hierro candente del tirano austríaco) sólo son reparos menores y parciales; provienen de la enseñanza posterior que el cine mismo ha adquirido e impartido al espectador, conciente hoy, por los ejemplos que temas semejantes han constituido en la pantalla, de las posibilidades de unidad plástica y sonora, convicción de libreto y diálogos, esmero y equilibrio del conjunto, que posee este arte amplio y vigoroso.

Marcha, 29 de junio 1945.



ESCALÓN DE UNA DECADENCIA

Laureles ajenos

(Hail the Conquering Hero, EUA-1944) dir. Preston Sturges.

PRESTON STURGES es uno de los talentos prostituidos de Hollywood. En 1940 vendió a la Paramount (empresa en la que trabajaba como libretista) un original argumento, pidiendo que se le permitiera dirigirlo. En tal forma realizó **Así paga el diablo** (*The Great McGinty*), sátira violentísima contra el sistema electoral y contra los peculados posibles en una democracia; su tema mostraba a un vagabundo que ascendía, por medio del cinismo y del fraude, a los más altos puestos políticos, se regeneraba al casarse, y al comenzar una vida honrada era abatido de los puestos conquistados, volviendo a su primitiva condición. Con esta sátira, conquistó Sturges el título de “niño mimado” de Hollywood, al que se le permitían excepcionales “diabluras”. (Ponemos entre comillas los calificativos usados por la propaganda de la empresa). El demostrado talento de director y argumentista que exhibió en aquel film, permitía esperar de él algunas brillantes producciones. Sin embargo, realizó una comedia sin importancia, **Su día de suerte** (*Christmas in July*, 1940), y adulteró luego su condición de humorista, convirtiendo en una fácil comicidad de sainete (caídas, tropezones, enchastres) a la fina línea de comedia que pudo tener **Las tres noches de Eva** (*The Lady Eve*, 1941). Esa falsificación

permitía dudar sobre el talento de Sturges; sin embargo, era evidente que el talento subsistía pero que la entereza moral del director había sido comprada por los sueldos y la gloria que Paramount dispensaba. Esa tesis fue demostrada en una de las películas más mentidas y falsarias de toda la historia del cine, **Por meterse a redentor** (*Sullivan's Travels*, 1941). En ella, un director de cine carente de temas, resolvía viajar por todo el país, ver el sufrimiento y la alegría humanas, llevar luego tales verdades a sus películas; en su viaje, contempló en otros y en sí mismo el sufrimiento; a su regreso, falsificó el final del aprendizaje, razonando, erróneamente, que visto el mucho dolor del mundo lo que corresponde es hacer películas cómicas, “para olvidar”. El protagonista del film y su director Sturges eran fácilmente confundibles en una sola persona: la conducta moral que del film se deducía abiertamente, anotaba, con claridad, que Sturges vendía su personal inteligencia a una conveniencia y a una política cinematográfica de Paramount. Las producciones posteriores de Sturges (**Los amores de mi mujer** o **The Palm Beach Story**, **El asombro del siglo** o **The Miracle of Morgan Creek**) confirmaron esa dedicación a una fácil comicidad, en la que la sátira siempre fue inofensiva. Se puede encontrar una leve disculpa a esta carrera de Sturges en el hecho de que la guerra ha modificado la producción cinematográfica, suspendiendo la filmación de sátiras, y procurando hacer creer así a los públicos que el mundo debe ser tomado en serio: esta característica es verificable en una revisión del cine 1940-45. Tal disculpa es sólo muy tenue; no justifica, por ejemplo, la apresurada confección de películas con mentida moraleja, como **Por meterse a redentor**.

Puesto a justificar las “diabluras” que la publicidad Paramount le atribuye, Sturges se ha encontrado a sí mismo suficientemente bueno como modelo, y ha resuelto imitar **Así paga el diablo**. En **Laureles ajenos** el protagonista es un soldado rechazado del ejército por insuficiencia física, y llevado por la voluntad de unos compañeros a hacerse pasar por héroe en su pueblo natal. La farsa prospera, y el pueblo lo aclama y lo postula como candidato a alcalde: en ese momento, el falso héroe dice la verdad sobre su sostenido engaño, quiere irse del pueblo y se encuentra con que todos sus vecinos, ante tal muestra de honradez, lo postulan nuevamente para alcalde. El esquema de este argumento estaba contenido en **Así paga el diablo**; su sátira general (burla a la credulidad de las gentes, y diversos conceptos sobre política y votación) es asimismo idéntica. Pero la sátira no es muy poderosa, porque el final del film apareja una inverosímil regeneración de su mentiroso protagonista, y porque Sturges ha preferido detenerse en otros motivos de comicidad, casi siempre relacionados con la vida pueblerina. En la sátira de la pompa y ufanía con que el pueblo recibe al presunto héroe, encuentra Sturges los mejores factores de su comedia, cifrada en la confusa recepción que se le dispensa al bajar del tren (cuatro bandas tocando autónomamente, una niña diciendo la bienvenida, prohombres diputándose la oportunidad de decir sus discursos) prolongada, más tarde, en alguna situación de peculiar brillo humorístico, como aquella en que el pastor protestante quema en público, entre palabras y ademanes de prestidigitador, el documento de hipoteca que pesaba sobre el hogar del héroe. Por uno y otro lado anota Sturges circunstancias y frases cómicas; la amenísima primera mitad del film disimula su condición teatral por medio de un rápido movimiento de personajes y cámaras, sin olvidar algún recurso estrictamente cine-

matográfico, como el de expresar, por el solo movimiento de muchos pies, que el protagonista es empujado hacia el tren por seis decididos soldados.

Pero lamentablemente, tal comicidad depende, casi por completo, de una verdadera “inflación” de personajes y sucesos; de exagerarlos para poder satirizarlos. Cuando Sturges rebaja esa exageración para arreglar el problema planteado, tema y personajes son totalmente inverosímiles, y su encauzamiento en la normalidad es una trampa del libreto, dada en dos mentidas escenas; un discurso en que el héroe confiesa no ser tal (provocando en sus oyentes una increíble solidaridad, en lugar de la indignación que correspondía) y una nueva proposición de todo el pueblo para que acepte la candidatura a alcalde; esa proposición merecía ser satirizada por Sturges, no siendo válido que pretenda extraer de ella una emoción que legítimamente no provoca. La película termina así en apagados y sentidos términos, so pretexto de que termine “bien”. La causa de este contraste, ruinoso para el film, está solamente en el complejo juego de producción que Preston Sturges desarrolla en Paramount: su auténtico prestigio de autor satírico, su capacidad de libretista y director, pueden tener su adecuado desarrollo si se convierte en productor independiente, libre de algunas trabas y convencionalismos, libre de los títulos que la publicidad le obsequia. Si Sturges continúa encaminando aquel prestigio y aquella capacidad por los dictados de una empresa, los resultados serán siempre similares a lo hasta hoy visto: imitar una producción anterior, iniciar una gran farsa y no saber cómo seguirla, desviarse hacia la comicidad fácil de las caídas y los tropezones, instalar parejas románticas, pronunciar conclusiones de moral burguesa en las que notoriamente no cree y perder en tales compromisos la verosimilitud de sus personajes, la unidad de sus películas y, a más larga distancia, las capacidades personales que en 1940 le descubrimos con particular satisfacción.

Marcha, 29 de junio 1945.



Tener y no tener

(*To Have and Have Not*, EUA-1944) dir. Howard Hawks. Libreto cinematográfico de Jules Furthman y William Faulkner, muy vagamente relacionado con la novela homónima de Ernest Hemingway.

PRIMERO, ANTES DE VER la película, y cayendo en el notorio error de formar opiniones previas, pensábamos escribir una crónica que se llamaba “doblar y no doblar”. Después vimos la película, y pensamos escribir una crónica muy meticulosa, probablemente muy larga, posiblemente ilustrativa, en la que se narraba la historia del film y el proceso de errores, mentiras y deformaciones que lo fundamentaron. Pensábamos hablar sobre escribir y no escribir, sobre adaptar y no adaptar, sobre filmar y no filmar, sobre doblar y no doblar, sobre estrenar y no estrenar, sobre concurrir y no concurrir. De todos estos verbos infinitivos hubiéramos preferido los negativos, y hubiéramos ilustrado esa distinción, diciendo cuáles son los muchos defectos y las pocas virtudes del novelista Ernest Hemingway (cuya novela original

nunca mereció ser escrita), las auténticas habilidades y los falsos títulos del famoso novelista William Faulkner (aquí reducido a una función de adaptador, ajena a su más extensa fama), el absoluto olvido que de su potencia de director cometió Howard Hawks, la funesta imitación de **Casablanca**, que está llevando a Warner Brothers al continuo plagio (**Pasaje a Marsella, Los conquistadores**), y este también funesto suceso del doblaje, que hace evidentemente falsa a una película cuya total falsedad estaba un poco más oculta.

Entre escribir y no escribir, entre narrar y no narrar el compendio de mal logradas famas, ventas de títulos, adaptaciones que desmienten al libro, imitaciones de otros éxitos, y tentativas de lograr otros éxitos nuevos e inmerecidos, habíamos preferido escribir y narrar. Y cuando ya estábamos dispuestos a censurar, por partes, a Ernest Hemingway, William Faulkner, Howard Hawks, los estudios Warner Brothers, Lauren Bacall y al inventor del doblaje, reparamos en que tal compleja y larga tarea exigía un desmedido espacio, un perfecto y minucioso conocimiento de la película, una crónica puntualísima y erudita que algunos lectores refutarían por ostentosa, otros por extensa, otros, inexplicablemente, por confusa. Así que vimos la película por segunda vez, y reparamos en que tanta complejidad sobraba, y en que la minuciosa historia de las muchas falsías que originaron al film podía ser fácilmente sustituida, sin pérdidas, por la mera comprobación de los frutos que el árbol produce. Ahora sí estábamos en lo cierto; ahora podíamos olvidarnos de censurar los elementos químicos puestos en juego, y atenernos al hecho insignificante de que la combinación de ellos es altamente explosiva, y de que esa explosión se produce tres veces diarias en el cine de estreno.

Quien no lo crea que vaya y la oiga y la vea y nos cuente si alguna vez ha presenciado una película tan ambiciosa, tan falsa, tan vacía.

Todo en ella es un largo fraude: usar sólo el título de la novela original, poner los nazis (los franceses de Vichy) donde no estaban, insinuar un film de aventuras y no realizarlo, perder el tiempo con diálogos que no conducen a sitio alguno (se pierden en estériles charlas sobre abejas muertas, botellas de whisky y labios aptos para silbar) y ganarlo con abreviaciones y trampas a la lógica. Es fraude imitar a **Casablanca**, es fraude imitar al obeso Sidney Greenstreet, es fraude pretender convencernos de que existe alguien llamado Lauren Bacall (no existe: es un compendio de Greta Garbo, Marlene Dietrich, Veronica Lake y Simone Simon, sin otra personalidad que un sistema de poses y vestuarios), es fraude que los diálogos de Hemingway (lo mejor y probablemente lo único que él sabe hacer) sean sustituidos e imitados por los de Faulkner, es fraude que esos diálogos de Faulkner (presuntamente poseídos de alguna calidad literaria) nos sean traducidos por el maldito doblaje, es fraude todo el film, desde su primera a su última escena. Aquí no se trata ya de un buen argumento mal expresado, ni de un mal argumento bien expresado. Se trata de una serie de trucos literarios y cinematográficos, unidos sin sentido ni cohesión, dispuestos a expresar confusos conceptos siempre intrascendentes, y ajenos, por todo resultado, a la fama bien o mal lograda (diversamente) de quienes



los escribieron, adaptaron, dirigieron, interpretaron y tradujeron. Nos parece ocioso proceder al extenso análisis, nos parece muy tenue censurar detalladamente al indeseable doblaje. Para decirlo con palabras ajenas, y con cierta tranquilidad de estilo, diremos que **Tener y no tener** nos parece, por todos y cada uno de sus complejos elementos, por la total falla de producción que la ha hecho nacer, una de las películas más falsas y enfermantes de nuestro tiempo.

Marcha, 6 de julio 1945.



Arco Iris

(*Raguda*, URSS-1944) dir. Mark Donskoy.

LA MAYORÍA de los muchos espectadores que aplaudieren y aclamaron esta producción en su cine de estreno están probablemente dispuestos a creer que se trata de una obra de arte; algunos de ellos, afirmarán, probablemente, que quien no piense así está adoptando “posiciones nazis”. Nosotros creemos que esta película está muy lejos de ser una obra de arte, y que se trata, simplemente, de una película de propaganda rusa, hecha a modo de panfleto, y con finalidades inmediatas.

Los hechos generales narrados en el film se ajustan a la verdad; esos hechos dicen que la invasión nazi a Rusia se caracterizó por inauditos actos de barbarie; agregan que la resistencia popular, dicha en actos de heroísmo, era justa y magnífica. Una obra de arte no se procura, simplemente, con verdades generales; aparte los extensos considerandos sobre forma y expresión, necesita, ineludiblemente, la posesión de verdades particulares. En este caso, independientemente de toda consideración de orden estético, el film necesita una verdad particular que no posee: verdad psicológica, verosimilitud y coherencia de los personajes y sucesos que integran el film. No es casual que esta película sea, entre todas las similares anti-nazis exhibidas en los últimos cinco años, una de las que han conseguido una mayor eficacia de propaganda, una mayor indignación del espectador ante la barbarie nazi. La eficacia del film depende, directamente, de la verdad general de su tema, del carácter absoluto de sus personajes, de la claridad del conflicto planteado. Los nazis del film son total y minuciosamente bárbaros; los rusos (salvo dos colaboracionistas, entre los que se incluye una libertina) son siempre heroicos, siempre justos. Este absolutismo de los personajes está deliberadamente impuesto. En **Se ha puesto la luna**, película muy similar a ésta (el mismo tema, en territorio noruego) se procuraba una virtud: describir a los nazis como hombres equivocados e indeseables, y no como bestias sueltas. Es cierto y sabido que quienes más rápidamente conquistaron puestos en el nazismo fueron aquellos hombres que unían la habilidad a la falta de escrúpulos, pero es igualmente cierto que una gran parte de las tropas nazis se componía de hombres a los que la propaganda del gobierno, la doctrina de superioridad racial, el orgullo, la ambición, el concepto de patria, empujaron a actos de crueldad, y de insanía en los que no siempre creyeron. Pintar a todo nazi como un bárbaro sin control (ajeno a toda noción de normalidad, incluso a la errada conciencia de obrar con ra-

zón) es hacerlo inverosímil. Así se pinta a los nazis en **Arco iris**: individuos capaces de disparar a quemarropa sobre una criatura, aunque no extraigan de ello ninguna utilidad. De esta excesiva crueldad de los nazis depende la eficacia de la película, pero esa excesiva crueldad (verosímil como característica general del nazismo, inverosímil como característica de todos y cada uno de los nazis) es una exageración, y, a los fines de la verdad psicológica que un film debe poseer, una mentira, un truco dramático; en otro terreno, también es truco pintar al general nazi con deliberados trazos físicos y modales de antipatía, y es truco fingir que los nazis no poseen ninguna habilidad y que pueden decir, en discurso dirigido a los campesinos rusos, que Alemania es la Patria de éstos. Con estas exageraciones y modificaciones de la psicología de los nazis (cruelles, torpes, anormales) se ha nutrido todo el cine anti-nazi de Hollywood. Alguna vez, como en **Se ha puesto la luna**, un novelista intentó demostrar que los nazis no nacieron con su barbarie, sino que fueron adiestrados en ella; es probable que ese intento parezca verdadero dentro de cinco y diez y quince años; entre tanto, los nazis convencionales inventados por el cine de hoy (y calcados del más antiguo modelo de villano cinematográfico) parecerán falsos y mentidos, aunque hoy parezcan ciertos a un público predispuesto. Similares observaciones correspondería hacer a los representantes del pueblo ruso, que ostentan una conciencia de heroísmo, de valor, de justicia, que fué cierta en cuanto conjunto, pero no necesariamente cierta en todos y cada uno de los casos individuales.

Esos son los trucos dramáticos de **Arco iris**, donde ningún nazi deja de ser un bárbaro y donde ningún soviético deja de ser un héroe. Tales trucos, muy usados por el cine americano, sólo suelen convencer a los espectadores distraídos, pero en **Arco iris** parecieron convencer, en masa, a todos los espectadores del cine de estreno. Especificar que la película está muy lejos de ser una obra de arte, hacer notar que su validez está reducida a un problema de propaganda inmediata, detallar los fragmentos en que esa propaganda se hace notar (un párrafo del diálogo se dedica a los rusos “desafectos al régimen”, otro párrafo a la compatibilidad de Dios y el comunismo, y un largo discurso final a recomendar prolongada tortura para los nazis) nos parece una necesidad imperiosa. Al igual que docenas de películas americanas, ésta pretende conseguir, por el halago de los sentimientos del espectador, una validez artística que legítimamente no posee. Abatir la firmeza de algunos postulados estéticos para consagrar a una película de ocasión, regalar a ésta algunos sonoros títulos que no merece, es un sacrificio excesivo. La película es sólo propaganda, a veces bien filmada³.

Marcha, 6 de julio 1945.

Título citado

Se ha puesto la luna (*The Moon Is Down*, EUA-1943) dir. Irving Pichel, sobre novela de John Steinbeck.



³ N. del E.: Esta reseña inició una violenta polémica de H.A.T. con el semanario comunista *Justicia*. Ver pág. 883.

OTRO TORMENTO CHINO

Las llaves del reino

(*The Keys of the Kingdom*, EUA-1944) dir. John M. Stahl.

LIBRO. A pesar de la probable opinión de sus muchos cientos de miles de lectores, el voluminoso libro que pretexto a esta película mantiene poca o ninguna relación con la literatura; esas relaciones se asemejan a las que entre sí mantienen el simple canturreo y la música sinfónica. El tema del libro es la extensa vida de un sacerdote católico, transcurrida, durante su mayor parte, en una misión china; la tesis que a la obra se puede atribuir, dice que el catolicismo, el protestantismo, el confucionismo y, de hecho, toda otra religión, deben ser consideradas como una sola y única. Esta tesis permite, hábilmente, que todo el mundo esté de acuerdo en afirmarla, cuando menos en sus principios; las excepciones podrían estar constituidas por los ateos (a quienes el libro nos parece muy prolongado y ocioso) y por la Iglesia Católica, la que probablemente no acepta por entero los postulados del libro, mientras que seguramente no acepta sus páginas 278-79 (Editorial Interamericana, Buenos Aires), en las que se castigan las contradicciones de cardenales y arzobispos, y se censura la santificación de la guerra por esa Iglesia. El plan de la obra, su estilo, su forma, nos mueven a decir que ella es ajena a la literatura: A. J. Cronin padece, a lo largo de 366 páginas, de la furiosa incapacidad de formular los conflictos. Cada vez que la acción de la novela le plantea la necesidad de exponerlos totalmente, los escamotea y los narra en tres líneas, o los califica desde afuera o los hace calificar por los personajes. Nada hay en el libro que no sufra de tal superficialidad; el resultado final es que no hemos tenido, frente a cada suceso, la emoción que su índole hubiera permitido lograr a otro escritor más capaz. En la noticia preliminar sobre el autor, la citada edición de la obra incluye dos frases de Cronin, en las cuales afirma que *“escribir es una gris monotonía del infierno”* y se pregunta *“si el mundo no sería mejor si no existieran los escritores”*. Dichas frases son aplicables a Cronin.

FILM. Al adaptar la obra para el cine, se ha abreviado benéficamente el conjunto de cruentos insucesos que convierten en mártir al protagonista (pestes, revoluciones, guerras, muertes de personas queridas, crueldades, incomprensiones y orgullos de obispos, arzobispos y monjas). Pero en lo que se ha conservado, se ha cuidado asimismo la fidelidad, demostrando que ésta puede ser un serio defecto si, como en el caso, se mantienen la línea simple del argumento, sus graciosas casualidades, su páfida costumbre de obligar a los personajes a hablar unos de otros, para informar a lectores y espectadores de la psicología que esos personajes poseen, y de la naturaleza de aquellas de sus acciones que la obra (libro y film) no saben o no pueden mostrar directamente. El fervor religioso que induce a Francisco Chisholm a hacerse cura no está mostrado por la obra, sino referido en las palabras de familiares y maestros; la muerte de Nora (una mujer a la que Chisholm quiso en su juventud) está servicialmente narrada al protagonista por un amigo; el afecto de Chisholm por Judy, hija de Nora, está resumido en una frase del protagonista (*“Judy, la hijita de Nora; ella lo es todo para mí”*) sin otra referencia que tales cómodas palabras. Cuando el espectador ha trabado uno de sus primeros contactos con Chisholm, ya aparece un personaje afirmando a éste *“la vida ha sido dura para Ud.”*, y narrándole el fracaso de

sus dos primeros curatos, cosa que a Chisholm debiera parecerle una redundancia; cuando, una y otra vez, hace falta explicar cómo se llevan Chisholm, tres monjas y muchos chinos en la misión que el primero dirige, alguno de sus personajes escribe una carta y la relee en voz alta; cuando, al final del film, directores y libretistas comprueban que no han mostrado con convicción las virtudes que el padre Chisholm debiera poseer ponen a otros personajes a discursar largamente sobre él.

Esta servidumbre de los personajes, siempre dispuestos a filosofar sobre sí mismos para que el espectador se entere, intenta disimular las debilidades de estructura de la obra, donde casi nunca ocurre nada importante, a menos que se trate de alguna anécdota fácilmente narrable en términos de film de aventuras (un trozo de revolución china). Los puntos importantes son la psicología del personaje (elogiado por otros, y no por los actos que de él se muestran), el fervor de su dedicación al bienestar ajeno, la grandeza de su obra de misionero. Como en el caso de **El buen pastor** (donde fraudulentamente se atribuían al Padre O'Malley, protagonista del film, algunas buenas obras que notoriamente no realizó), **Las llaves del reino** pretende extraer grandes consideraciones sobre la labor del padre Chisholm en la misión china. Olvida que esa obra es un producto de buena suerte, de casualidad, de complicidad del autor: por ejemplo, un magnate chino regala terreno, materiales y obreros para construir una Iglesia; por ejemplo, las matanzas de la revolución hacen necesario un médico junto a la iglesia, y el autor decreta que un médico en viaje de recreo llegue con casual puntualidad a donde hace falta (ese médico le sobra después, y lo hace morir de repente); por ejemplo, la iglesia es destruída por una catástrofe y luego se reconstruye sola: en el film no se explica cómo, mientras que en el libro, más ingenuamente, se atribuye la reconstrucción a la generosidad de un rico conde que hasta ese momento no había sido presentado al lector, y que después no vuelve a ser mencionado. No abundaremos en más ejemplos, por no incomodarnos con el lector, y porque 366 páginas del libro y más de dos horas de película son un material excesivo, cuya recopilación y ordenación devorarían demasiado tiempo y demasiado espacio. Pero quede constancia de esta reiterada debilidad de estructura del film, cuyas conclusiones finales (decir que el protagonista no siempre respetó las normas de la Iglesia Católica, y sí las de Jesucristo, incurriendo meritoriamente en algunas rebeldías a las que una noble intención siempre legitimó) parecen un mero verbalismo.

Es suceso bastante grave que entre los nombres que prestigian al film aparezca el de Nunnally Johnson, que fuera libretista de películas tan elogiadas como **Viñas de ira**, **La pícaro Roxie** y **La mujer del cuadro**. Solamente en una de sus más viejas labores, **La casa de los Rothschild**, podemos encontrar tanta debilidad, tanta superficialidad, tanto discurso como los que nos infiere en **Las llaves del reino**. Del conjunto de realizadores, garantizado por una alta ejecutoria anterior, sólo parece salvarse Alfred Newman, autor de la música, que consigue infundir una singular fuerza a muchas de las escenas, y en especial a aquella en que el padre



Chisholm pisa por primera vez la tierra en que será edificada la iglesia. Los demás parecen estar ausentes: el director John M. Stahl olvida su anterior habilidad para conducir las escenas de ternura, el fotógrafo Arthur Miller parece no tener otra labor que la de vigilar pasivamente su cámara, el escenógrafo James Basevi lamentó que la adaptación hubiera omitido del libro la epidemia de peste que cayó sobre la misión de Chisholm. Decir que estos tres hombres fueron artistas en **El sargento inmortal**, **Qué verde era mi valle** y **Huracán** (respectivamente) es insinuar que poco o nada tuvieron que ver con una película tan larga y tan pobre como **Las llaves del reino**. Esta nulidad es total; suele expresarse por la ausencia de virtudes; en algún caso, sin embargo, suele expresarse por la comisión específica de defectos, y nos induce a no perdonarle a la adaptación ese fácil recurso de contar toda la película como si surgiera del Diario del padre Chisholm, trampa con la cual un relator cuenta lo que la película se ahorra.

RESUMEN. En el curso de este año hemos visto muchas películas vacías y largas y ociosas. Con una actitud de tono que algunos lectores encontraron excesiva, hemos censurado el fraude de **El buen pastor**, la compleja nulidad de **Tener y no tener**, el tormento chino que constituía **La estirpe del dragón**. No haremos la lista ahora, pero a fin de año tendremos en cuenta este segundo tormento chino que significa **Las llaves del reino**. Está compuesto por el tormento de su novela original (que gustó y gusta a cientos de miles de lectores), por los errores de plan y de detalle que son observables en su adaptación y realización, y por esta pérfida innovación del doblaje castellano. Ningún magno conjunto de desastres puede hacernos omitir a este último desastre; ninguna insistencia y costumbre pueden alejar la constancia de que el doblaje es indeseable, de que los recitadores castellanos son ineptos para el cargo que desempeñan, de que el doblaje es, notoriamente, un sistema dirigido a los analfabetos; en **Las llaves del reino** como en **El fantasma de Canterville**, toda carta, toda página del Diario, aparecen escritos en castellano, y son simultáneamente leídos por el relator del film, para servicio de públicos sumamente incultos o sumamente miopes.

El conjunto del film está calificado y sabiamente expresado por las palabras del protagonista. Éste escribe en su Diario un resumen de su vida: un sacerdote dedica una noche a leerlo (éste es el pretexto de la película); al día siguiente, el protagonista dice, modestamente, al sacerdote: *“Creí que las memorias de una vida tan pobre como la mía garantizaban el sueño”*. LO GARANTIZAN.

Marcha, 13 de julio 1945.

Títulos citados

Casa de los Rothschild, *La (The House of Rothschild)*, EUA-1934) dir. Alfred Werker; **Huracán** (*The Hurricane*, EUA-1937) dir. John Ford; **Pícara Roxie**, *La (Roxie Hart)*, EUA-1942) dir. William Wellman; **Qué verde era mi valle** (*How Green was My Valley*, EUA-1941) dir. John Ford; **Sargento inmortal**, *El (The Inmortal Sergeant)*, EUA-1943) dir. John Stahl.



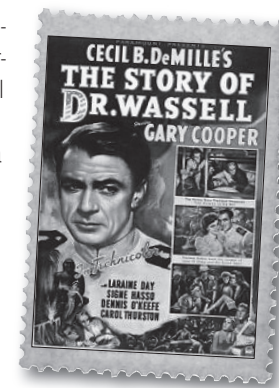
PARAMPAMPÁN

La historia del Dr. Wassell

(*The Story of Dr. Wassell*, EUA-1944) dir. Cecil B. DeMille.

UNA VIEJA ANÉCDOTA dice que cuando Cecil B. DeMille filmaba **Rey de Reyes** protestó contra la Biblia y dijo que Doce Apóstoles eran pocos; que lo que correspondía era incluir en el film cien apóstoles, doscientos apóstoles, setecientos apóstoles. La anécdota es seguramente incierta, pero define con justeza el espíritu de Mr. DeMille, empeñado, a través de todas sus producciones, en confundir la grandeza con el tamaño. Es probable que mañana filme la guerra interplanetaria, y contrate a Saturno, Marte, Urano y cientos de extras.

Toda la ambiciosa vaciedad de Mr. DeMille está presente en esta historia del Dr. Wassell, cuyo fondo de verdad (una anécdota de heroísmo, en la lucha contra el Japón) aparece confirmada por la apariencia de verdad que el director da a las escenas de conjunto, y negada por el convencionalismo solemne de sus personajes y de sus actos. Para que la película pudiese haber sido lograda, pudiese haber tenido alguna emoción y algún sentido artístico, debió tener algo más consistente que su reproducción de muelles, de barcos bombardeados, de desfiles por carreteras. Entre los millones de dólares gastados en escenarios y recursos técnicos, no hay un solo minuto dramático bien logrado. No hablamos ya de la imperfección de los diálogos o de las torcidas vueltas que el argumento comete para incluir su excesiva historia. Hablamos de los mismos elementos puestos en juego. El Dr. Wassell parece sacrificarse enteramente por diez heridos que han quedado a su cargo, pero tiene tiempo de afeitarse entre bombas y quejidos; los diez heridos están durante muchos días al borde de la muerte, pero siempre están confiados y alegres, sin que flaqueen su patriotismo ni su entereza; las enfermeras parecen candidatas a un concurso de bañistas en Miami. En medio de la batalla, y fingiendo que su propósito es reconstruir una verdadera historia de la lucha contra Japón, Mr. DeMille tiene tiempo de incluir tres romances (uno no le alcanzaba), algunas escenas cómicas (que incidentalmente resultan ser de sainete), y todos los discursos y convencionalismos y casualidades a que es tan afecto. Tanta bambolla tiene un par de resultados: empequeñecernos al contemplar el poder de la técnica y de los millones, y contribuir a la común idea de que el cine americano sólo es una máquina sin alma. Esta común y errónea idea circuló abundantemente durante el apogeo del cine francés: estaba garantizada por los muchos monumentos al ruido que Mr. DeMille hizo y seguirá haciendo. Hace mucho tiempo que opinamos y seguiremos opinando que esos monumentos (**Las cruzadas**, **El llanero**, **El bucanero**, **Siete jinetes de la victoria**, **Piratas del Caribe**) son indeseables.



Marcha, 24 de agosto 1945.

Títulos citados (Todos dirigidos por Cecil B. DeMille)

Bucanero, El (*The Buccaneer*, EUA-1938); **Cruzadas, Las** (*The Crusades*, EUA-1935); **Llanero, El** (*The Plainsman*, EUA-1936); **Piratas del Caribe** (*Reap the Wild Wind*, EUA-1942); **Rey de reyes** (*King of Kings*, EUA-1927); **Siete jinetes de la victoria** (*Northwest Mounted Police*, EUA-1940).



El ángel de la maldad

(*Tomorrow the World!*, EUA-1944) dir. Leslie Fenton.

ESTE ES EL CASO de un jovenzuelo nazi (doce años de edad) que por equis razones familiares es trasladado a Norteamérica, a vivir en el hogar de sus tíos. En su nuevo ambiente se revela como orgulloso, prepotente, malvado, egoísta y traicionero; el cuadro de degeneración de la infancia que en él se ejemplariza, es uno de los muchos graves cargos que el mundo presenta contra el nazismo, y que se extiende, además, a los varios años necesarios para la regeneración de esa juventud. El problema social existe en Alemania en todo su vigor; el caso particular planteado en este film es sólo una muestra pintoresca, un contraste hipotético entre el joven nazi y el típico hogar americano. Todo el planteamiento de la situación decretada por el arribo del protagonista a su nuevo hogar, tiene algún interés dramático; luego de planteado, el tema se repite con escasas variaciones. Hacia el final, el joven ataca a mano armada a un familiar, huye, es perseguido, encontrado, vencido en lucha y apresado; esas escenas componen, en conjunto y en detalle, una película de cowboys como hace mucho tiempo no veíamos. Luego viene la regeneración: la rapidez con que el joven nazi se arrepiente de sus tropelías y de sus funestas convicciones es una notoria ingenuidad del film, muy preocupado del *happy ending*. Si fuera tan fácil provocar ese arrepentimiento (venciendo a la fuerza con la fuerza, y hablando luego de derechos democráticos, de la superioridad que la razón tiene sobre la fuerza, de la tolerancia, de las reglas a aceptar en la vida social), el grave problema de la juventud nazi podría ser liquidado en pocos días, y hoy no existiría mayor preocupación al respecto. Tampoco existiría esta película.

Se insistió mucho en las excelencias del joven actor Skippy Homeier, que debuta en el cine con este antipático papel. El actor lo ha representado durante catorce meses en el teatro; al llegar al cine, todos sus efectismos teatrales (cierta ampulosidad, cierto exagerado énfasis) le son inevitables. En parte, esos efectismos cuadran al personaje (por ausencia de comparación, se hace difícil suponer qué hubiera hecho otro intérprete en su lugar); en parte, son vicio del actor (obsérvese, por ejemplo, la falsedad de su emoción en la escena en que recibe el imprevisto regalo de un reloj). Por el momento, considerando que éste es un personaje especial, preferimos postergar el juicio sobre el nuevo intérprete, demasiado envuelto en elogios de publicidad, y en humos de consideraciones sobre el niño prodigio. El mismo film, al presentarlo, dice que su interpretación es magistral; sería preferible, empero, que otras distintas labores dejaran apreciar mejor su capacidad interpretativa.

Casi todos los otros aspectos del film de una simplicidad inquietante, pues en la obra se ha debilitado (y casi anulado) toda armazón dramática, por atenerse al protagonista y a la enumeración de su perfidia. El director Leslie Fenton fue actor cinematográfico hasta hace ocho años, y director cinematográfico durante ellos; varias veces nos preguntamos qué errónea inspiración tuvo tal cambio; después de este film, insistimos en nuestra pregunta. En conjunto, el film está flojamente dirigido; sus mejores momentos se deben a la excelencia de intérpretes como Betty Field, Agnes Moorehead y Joan Carroll. A ellas tres (y no al joven debutante, ni al apagado Fredric March que aquí se nos muestra) hemos dedicado repetidamente nuestra admiración; junto con la música de Sergei Prokofiev (que la película suele imitar y mostrar) dichas actrices proporcionan los mejores momentos emocionales de una producción que pretendía otros títulos.

Marcha, 24 de agosto 1945.



Amok

(México-1944) dir. Antonio Momplet.

SÓLO HEMOS SOPORTADO la primera mitad de este tormento mejicano. En ella, todos los personajes se revelan como unos literatos de baja estofa, expresando sus nulos conflictos en bambolleras palabras. En parte, y con cierta lejanía, la culpa es del propio Stefan Zweig (cuyo relato está narrado en primera persona por el protagonista, con una discutible expresividad literaria que el personaje no pudo poseer); ese remoto reparo se empequeñece considerablemente cuando se revisan los diálogos y situaciones que el director y adaptador Antonio Momplet creó pérfidamente para la primera mitad del film. Nos hemos relevado de mayor prueba sobre la segunda parte; tal como iba ese libreto, difícilmente podría ser arreglado. Entre los diálogos y la labor del señor Julián Soler (que se revela uno de los peores actores cinematográficos del siglo) hay disculpa suficiente. Confírmelo así quien se atreva.

Marcha, 24 de agosto 1945.



EL DOBLAJE ES INDESEABLE

Hotel Berlín

(EUA-1945) dir. Peter Godfrey.

HACE MÁS DE diez años la novelista Vicki Baum escribió **Grand Hotel**, y pretendió construir una obra dramática, con el ínfimo pretexto de juntar a diversos personajes en varias piezas con baño, obligándoles a odiarse, amarse, estafarse y

matarse. La celebridad de la obra no nació de su contextura, sino de la adaptación cinematográfica que realizó Metro Goldwyn Mayer, con un elenco de muchas prestigiosas estrellas, y con una escena de amor entre Greta Garbo y John Barrymore que aún hoy es recordada por algunos veteranos aficionados cinematográficos. En esa celebridad encontró Vicki Baum un buen motivo para repetir su idea. Así escribió **Hotel Shangai**, así escribió **Hotel Berlín**. Esta nos llega en versión de Warner Brothers. La primerísima característica a anotar es la de que el film está sorprendentemente al día: su acción (su escasa acción) ocurre en el Berlín de 1945, bombardeado, agonizante, casi entregado a los ejércitos

rusos. Luego corresponde anotar el vicio dramático que el film comparte con **Grand Hotel**: la reunión de muchos y disímiles personajes peca de artificial y de deliberada, y por tanto su consecuencia dramática es un producto de cálculo y en ningún caso un producto auténtico. Esto no le importa a la autora, en cuyo inverosímil hotel cabe un suculento surtido de nazis y hasta dos miembros de la resistencia. Los sucesos que entre todos ellos animan son demasiado complejos, abundantes e insignificantes como para darles traslado a estas líneas; su promedio es la traición, el folletín, el melodrama. Su único personaje cierto es un general alemán (un típico “junker”) que se complicó en el atentado a Hitler y que se ve obligado al suicidio; su camino hasta el balazo final parecería auténtico (y hasta dramático) si no se demorara tan inútilmente; su retrato, hecho por Raymond Massey con voz ajena, es un estudio meticuloso y preciso, como todos los personajes de tan excelente actor. El resto de los protagonistas se comporta según las previsibles normas del género de espionaje, ignorándose durante todo el film si un personaje es o no nazi, e importando muy poco que al final lo sea o no, después de sus dichos, idas, venidas y contradicciones. Si algo queda por reprobar a la estructura del film es que rebaje la calidad de su ya pobre formato con personajes que se enteran, tras las puertas cerradas, de cosas que no debieron saber, merced a la distraída colaboración de quienes dicen en voz alta sus más importantes secretos. Ingenuidades semejantes sólo son permisibles a películas de primera sección o a folletines antiguos; en uno y en otro rubro cae **Hotel Berlín** a cada paso.

Resultará inútil repetir los argumentos contra el doblaje que ya hemos expuesto en estas páginas. Un público incapaz de notar que el diálogo doblado es menos convincente que el diálogo inglés (o capaz de notarlo y de permanecer indiferente a ello) no atenderá razones y seguirá concurriendo al Cine Metro. Cualquier aficionado cinematográfico sensible a la calidad de un espectáculo puede saber, en general, que el doblaje es indeseable porque rebaja esa calidad, y puede comprobar, en particular, que cierto monólogo pronunciado en **Hotel Berlín** por Peter Lorre resulta, en castellano, un aumento hasta la crueldad del disparate que al libretista se le ocurrió escribir. Pero cuando el espectador no es sensible a la calidad de un espectáculo, los vicios intrínsecos del doblaje (no ya sus pasajeros defectos de realización, que no son importantes) le pueden pasar



desapercibidos; entonces no es extraño que mida el espectáculo por la facilidad con que se lo comprende, y que acepte el doblaje en la misma forma en que acepta la tontería y la banalidad o películas como **Hotel Berlín**.

Nos negamos a discutir con ese público.

Marcha, 24 de agosto 1945.

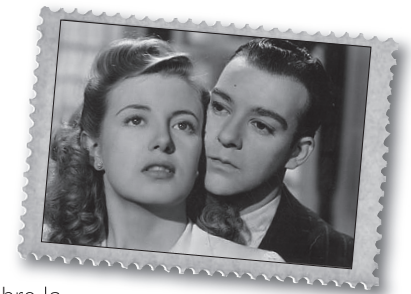


El canto del cisne

(Argentina-1945) dir. Carlos Hugo Christensen.

AQUÍ SE NOS CUENTA la historia de una mujer ya madura, que se aferra a un amante joven y poco a poco se ve desplazada, en razón de dramática vejez, por la atención que a su actividad de músico dedica el amante. El proceso termina lógicamente en suicidio, precedido por una infructuosa tentativa. Al narrar este asunto, el argumentista César Tiempo se coloca desde un principio en la línea que separa lo dramático de lo ridículo. En toda la primera mitad del film cae forzosamente en ese ridículo, llevado por la legítima intención de insuflar grandeza de palabras, pompa de diálogo, a un motivo dramático inconsistente. Lo importante en el film no es la manera en que Flora (Mecha Ortiz) roba el novio a su hermana; ese novio se va tranquilamente con ella, sin que haya conflicto en la separación, ni temor ni duda en la nueva unión. Darle a esas escenas de amor un fondo de paisajes, de luna y estrellas y música, equivale a pretender que hay allí un auténtico romance, cuando no lo hay; poner en labios de los personajes una extensa literatura sobre los tópicos comunes en tales casos, equivale a falsificarlos, convertirlos en amantes conscientes de su impulso, admirados ante él. Ante un problema de conquista amorosa, realizada sin proceso, en un solo golpe, sobran las palabras grandes y huecas, sobran los discursos que ambos amantes pronuncian sobre sí mismos, en los términos grandilocuentes que los amantes no suelen usar, y con las metáforas sobre la naturaleza y el alma que tanto poeta cursi ha hecho caducar. No es extraño que la primera parte del film merezca integrar la lista de grandes desastres cinematográficos del año, ni es extraño que buena parte del público se haya reído del diálogo, ni es extraño que la música de fondo, sin cosa alguna que expresar, parezca insulsa y enfática. Cuando no hay conflicto por decir, todos los recursos formales pueden ser exaltados hasta el infinito, pero con ello sólo se aumenta el ridículo de origen.

Es muy otro el tema del film: es la decadencia de ese amor tan mal expresado en un principio. Recién aquí el director Christensen puede dar fuerza expresiva a la fotografía y al montaje; recién aquí el fondo musical parece tener relación con el conjunto; recién aquí el libretista encuentra su ubicación y decide hacer hablar a



sus personajes en función directa de sus conflictos sin pomposas imposturas literarias. Cuando el amante ensaya largamente ante el piano los motivos de la sinfonía que está creando, Flora sólo puede atenerse a la impaciente espera, a limar nerviosamente sus uñas; la superposición de unas y otras imágenes, llevadas hasta un crescendo en el que colabora singularmente la música, es ejemplo de una expresividad típicamente cinematográfica. Así también, la primera pelea entre ambos está dicha por un rápido cambio de primeros planos, por la repetición de cortos insultos, por la acentuación del fondo musical. Y después de la pelea, ninguna imagen pudo decir mejor la soledad de Flora en su dormitorio, que las elegidas por el director, mostrando a Flora desde arriba, a una increíble distancia de la cámara o, repentinamente, triplicada ante su espejo. En varios momentos el director Christensen demuestra lo mucho que sabe de cine; no es aventurado afirmar, como lo hizo un colega, que el joven director recogió abundante enseñanza de las películas de Orson Welles y, principalmente, de **El Ciudadano**.

Este repunte final de una película que hasta su primera mitad parecía constituir uno de los grandes tormentos del cine, es ciertamente significativo y provechoso: demuestra que la convicción y la emoción de un film pueden y deben depender de la autenticidad de su conflicto, y de la expresión cinematográfica que ese conflicto pueda alcanzar en manos de sus realizadores. La literatura conciente, las palabras pomposas dichas y repetidas con un lirismo exaltado (cierto o fingido), sólo pueden aceptarse en el cine cuando los personajes ya han sido creados muy firmemente ante el espectador, antes de todo discurso, (véase, como ejemplo, la última parte de **Cumbres borrascosas**). Con personajes desdibujados y borrosos, como los que en un principio nos muestra **El canto del Cisne**, todo diálogo poético es falso y sólo podrá emocionar a los cursis incurables. En cambio, con personajes actuantes en sus conflictos, atentos a la verdad de sus palabras y de su conducta, se pueden usar los más amplios medios expresivos, y colocarse en el correcto camino de la formulación artística. Toda la emoción de la segunda parte del film, toda la fuerza que posee su drama de amor y de vejez, deriva de la verdad de su drama.

Otras fallas del film son imputables a su deficiencia interpretativa, en la que importaría poco la teatralidad de Mecha Ortiz y de Nicolás Fregues, si no existiera en el elenco un galán tan tonto, tan presumido de su hermosura, tan tieso e inexpresivo como Roberto Escalada, actor totalmente inepto para cumplir con su personaje.

Marcha, 24 de agosto 1945.



Tú eres mi amor

(*I Love a Soldier*, EUA-1944) dir. Mark Sandrich.

LA EMPRESA, el argumentista y el director nada tienen aquí por decirnos; sin embargo, los planes de producción les exigen el decirnos algo; en consecuencia, hablan sin decirnos nada. Acumulan escenas cómicas (sainete, caídas, confusiones

en la Sala de Espejos de un recreo), dramas muy comunes y explotados (mujer que ha perdido a su esposo en la guerra), dramas inconcebibles en el cine americano (mujer que vive en concubinato aparente o real con un soldado, y acusación consiguiente de inmoralidad), dramas sólo concebibles en el cine americano (hombre casado con mujer a quien no quiere, divorcio que llega en el último y ansiado minuto), y diversas anécdotas domésticas y callejeras ideadas sin mayor inventiva. El desordenado conjunto resulta ser absolutamente innecesario y tremendamente fatigoso; padece, entre otros vicios, de un funesto afán de buscarle complicaciones a personajes que en cualquier momento de la película podrían entenderse y terminar con ella, pero que prefieren terminar consigo mismos en extenuantes diálogos sin tema. El film amenaza terminar seis o siete veces; en cinco o seis de ellas hemos creído firmemente que la medida es la más alta de las virtudes posibles, y la más lejana a empresa, argumentista y director.

Hay una posible explicación de esta película inexplicable: hacerla servir como vehículo de sus intérpretes. A saber: conviene explotar los nombres de Paulette Goddard y Barry Fitzgerald (este último fue laureado por la Academia en mérito a **El buen pastor**), conviene hacer conocer a Sonny Tufts (un nuevo galán sin mayor mérito), conviene llevar a más largos papeles a una buena comediente llamada Mary Treen (que en los últimos ocho años apareció con papeles cortísimos en una de cada tres producciones Warner Brothers). Estas conveniencias de la empresa parecen terminar con un contrasentido, porque con películas tan notoriamente insoportables como **Tú eres mi amor** se hace peligrar la carrera de ellos y de su director.

Marcha, 24 de agosto 1945.



UNA EXCELENTE FOTOGRAFÍA POSEE

El enigma del collar

(*Murder, My Sweet*, EUA-1944) dir. Edward Dmytryk.

EL HALCÓN MALTÉS era la odisea de un detective privado y varios ambiciosos aventureros, buscando ansiosamente una joya en una gran ciudad, y valiéndose de todos los engaños mutuos y hábiles que su condición de cínicos les permitía; el proceso general del film conservaba un permanente interés, mostrando continuamente hechos, siendo siempre frío y objetivo, vigilando la compleja anécdota sin perder nunca su hilo conductor. La revisión del film demostró que su estructura es cercana a la perfección; asimismo, demostró que su implícita filosofía era la de una ausencia de sentido en las operaciones de la sola inteligencia (porque después de vencido su laberinto, la joya resulta ser falsa). **El enigma del collar** es una reedición de **El halcón maltés**, pero el interés de la anécdota, dado vigorosamente en las primaras escenas, decae luego en una charla incesante, en la que los personajes se explican unos a otros quién mató a

quién y por qué lo hizo. Hacia la mitad del film el espectador se declara inocente de todo el tema, y renuncia a recordar su proceso, a solucionar sus misterios y, desde luego, a prestarle la ferviente atención que prestaría a una buena novela policial. La responsabilidad de esta pérdida de interés no recae (como quieren creer los espectadores poco afectos al género) en la complejidad del tema, en su extensa dilucidación de farsas múltiples, en su condición de moderno folletín, sino en el principal error de usar el diálogo como instrumento apto para solucionarle al espectador los múltiples conflictos expuestos. Es sabido que el espectador pide hechos, y en lo posible sólo hechos.

Frente a la ociosidad en que se debate la segunda mitad de la película, ésta posee otras fuentes de interés. Las proposiciones extrañas que diversos aventureros vienen a hacer a un detective privado al que hasta entonces desconocían, la solución imprevista de algunas situaciones, las continuas bromas que sobre su propia y enredada condición se hace el detective, la repetición deliberada de algunas escenas, son un excelente motivo de atracción para el espectador, en buena medida solidarizado con el film por el humorismo que de éste se vierte frecuentemente. Hay algo más: algunas escenas poseen una expresividad fotográfica que mere-

ce ser destacada entre lo mejor que nos ha dado el cine del género. No recordamos film alguno en que se muestre el abatimiento físico, el desmayo, la pesadilla, con tanta precisión y fuerza como en **El enigma del collar**. De esta alta virtud fotográfica (atribuible a Mr. Vernon L. Walker, que ya nos obsequiara con sus especiales efectos de cámara en aquel notable **Misterio del tercer piso**, con Peter Lorre) se nutre principalmente la película.

La primera mitad de la anécdota, la dirección e interpretación, virtud técnica aquí manifiesta, mueven a considerar este film como uno de los mejores exponentes del género de intriga, aunque el argumento carezca de la redondez exigible, aunque el diálogo se empeñe en usurpar funciones que no son las suyas y, en fin, aunque el autor del libreto no haya encontrado mejor manera de solucionar su complejo argumento que matar, por uno u otro medio, a cinco de los siete personajes importantes que nos presentara.

Marcha, 31 de agosto 1945.

Títulos citados

Halcón maltés, *El* (*The Maltese Falcon*, EUA-1941) dir. John Huston; **Misterio del tercer piso**, *El* (*Stranger on the Third Floor*, EUA-1940) dir. Boris Ingster.



EL DOBLAJE ES INDESEABLE

Treinta segundos sobre Tokio

(*Thirty Seconds Over Tokio*, EUA-1944) dir. Mervyn Le Roy.

A LOS FINES de la ubicación e identificación de la película, se supone que ésta narra la aventura de los primeros aviadores americanos que bombardearon al Japón en abril de 1942. El film nos lo advierte así en un letrero preliminar, en que se lee **"Aquí se cuenta la historia de esos héroes"**, y frente al que se puede oír a un locutor que lo repite en voz alta; es el ya clásico método del doblaje castellano, dirigido a los analfabetos, o quizás a los ciegos. La historia de esos héroes, y los treinta segundos del título, componen el argumento preliminar del film, y su válida razón de existir; así, en efecto, la mejor escena del film es aquella en que los bombarderos cruzan el territorio japonés, pasando a volar luego sobre jurisdicción china. La emoción de la arriesgada aventura, la obsesionante longitud de la escena, la precisión técnica con que es mostrada por las cámaras, componen cinco notables minutos del film.

Lamentablemente, la película dura 145 minutos doblados en castellano, de lo que se infiere que pierde el tiempo en forma penosa durante 140 minutos. La auténtica fuente de emoción del film debió ser la descripción de los muchachos que bombardearon al Japón: el origen de sus deseos y sus deseos mismos, sus dudas, vacilaciones, temores y finales valentías, su sensación única y poderosa de que se están jugando la vida a cuenta de sus esperanzas. Ahí debió encontrar el film su sustento emocional; no lo encuentra porque no quiso o no supo buscar. Es notorio que el director Mervyn LeRoy vio y parcialmente plagió **Hidalgos de los mares** (*In Which We Serve*, producción inglesa de Noel Coward, 1943); así lo certifican algunas escenas en las que el protagonista, sumido en el peligro, recuerda borrosamente a su mujer y a todo lo que por servir a su patria ha dejado atrás. Mr. LeRoy debió haber plagiado mucho más; debió recordar que uno de los méritos de ese film inglés estaba en la pluralidad de sus casos dramáticos, atinentes a toda la tripulación del buque y no simplemente a su capitán, cuyo drama podía no ser (y no era) importante. El recurso de Mr. LeRoy es más limitado: se atiene al piloto en jefe de uno de los bombarderos, y probablemente pretende que su caso es simbólico, y que vale para resumir el drama de varias docenas de héroes que corrieron una misma aventura. Esa pretensión es injustificada, porque la historia de aquel piloto resulta ser muy particular (por ejemplo, no importa que le hayan cortado una pierna), y, fundamentalmente, porque el drama de los muchos héroes está apenas sugerido al espectador. Este último punto es el importante, y parece depender de una necesidad bélica. Los aviadores no tienen dudas o temblores o sensación alguna que el peligro les cause; no son personas humanas, sino héroes por compromiso, autómatas del deber, que deben servir de ejemplo a quienes les sigan. Como personajes dramáticos son inverosímiles, por muy útiles que puedan haber resultado a los Estados Unidos en guerra. El film es fiel hacia sus personajes en aquellos puntos que no implican un compromiso de anotar la debilidad frente a la muerte; no menciona esa debilidad ni siquiera para decir que pudo ser vencida, como lo fue. En otras palabras, el film nos escamotea su debida emoción. Si la

empresa Metro Goldwyn Mayer y Mr. Mervyn LeRoy en particular no quisieran humillarse tomando como ejemplo un film ajeno (**Hidalgos de los mares**) podrían revisar los archivos y presenciar **Piloto de pruebas** (*Test Pilot*, producción Metro, 1938); allí, sin guerra mundial alrededor, el director Victor Fleming y los intérpretes Clark Gable, Spencer Tracy, Myrna Loy, hicieron un vigoroso espectáculo dramático con un similar tema de aviación.

Otras más evidentes fallas tiene el film. Entre ellas, es necesario incluir esa pasión por el recitado que padecen los personajes de los malos dramas. Varias de sus innecesarias escenas románticas aparecen falseadas por la conjunta acción de un mal diálogo y del indeseable doblaje; asimismo, continúan aquí su infausta vida algunos chinos que reciben en su costa a los aviadores, y que no pierden oportunidad de expresar (en un estilo pomposo que envidiarían varios cancilleres americanos) la magnitud de la tarea bélica que Estados Unidos cumplía. Si los tales chinos no discursaran tan excesivamente, creeríamos que eran sinceros en su encomio y su agradecimiento.

Inevitablemente, el doblaje falsea todas las escenas que debieron poseer originalmente alguna emoción (esas escenas son escasas, y el doblaje pesa considerablemente menos). Cuando Van Johnson se incorpora en la costa china frente a su avión destrozado y proclama *“Adiós mi avión, ya lo perdimos”*, sus palabras son falsas y operáticas, por culpa del recitador que lo sustituye; cuando, un rato antes, los aviadores se despiden de sus esposas en una fiesta, comenzada con la alegría de encontrarse y paulatinamente derivada a la emoción de tener que separarse, el doblaje disminuye considerablemente la convicción que esa escena pudo poseer. No abundaremos en ejemplos y no detallaremos las diversas escenas en que el doblaje aleja a la emoción y, con frecuencia, a la simple comprensión; el lector seguramente conoce nuestro arraigado y demostrable concepto de que el doblaje es indeseable.

Marcha, 31 de agosto 1945.



Fuego otoñal

(*Dodsworth*, EUA-1936) dir. William Wyler.

EN SU NOVELA *Dodsworth*, Sinclair Lewis prolongó el satírico retrato de su “Babbitt”, perfecto hombre de negocios americano, cuya vida cerrada y pomposa resultó ser la síntesis de una época y de una moral de vida. Con el nombre de Dodsworth sacó a Babbitt del simbólico pueblito de Zenith, lo llevó fronteras afuera, y allí el gran industrial, retirado de sus oficinas y dispuesto a vivir las alegrías por las que creyó luchar, descubre, entre transatlánticos, nobleza europea, prestigios de grandes ciudades, y leyendas sobre una tradición artística italiana que siempre ignoró, que se aburre mortalmente, y que lo mejor que su dinero le puede otorgar es una vida tranquila, con sus puntuales comodidades cotidianas. La señora Dodsworth no está en la misma situación: con su dinero

intenta reconquistar su feminidad, posar infantilmente de conquistadora, tener con otros hombres (aventureros y aristócratas de Europa) las aventuras que veinte años de chata vida en Zenith le habían evitado. Fracasa, desde luego, porque los veinte años fueron demasiados y ninguna crema facial, ninguna voluntad de romance, le pueden proporcionar la belleza física ni la seducción femenina que en el caso hubiera necesitado. El primero de sus cortejantes termina por insultar cruelmente a su vejez (a su *“monstruosa voluntad de ser joven”*); el segundo es un simple aventurero; el tercero es un noble al que la tradición familiar impide llevar adelante su curioso romance con la americana. De estos tres incidentes se nutre el argumento; al ligarlos con la personalidad de Dodsworth, y con los hijos (ya casados) que quedaron en Zenith, Lewis retrata un estilo de vida americana, una clase burguesa cuyo insuficiente panorama de vida estuvo limitado por la obsesión de los negocios y por la errada satisfacción de vivir cómodamente dentro de un país que creyó poder bastarse a sí mismo.

La adaptación cinematográfica de Sidney Howard y la dirección de William Wyler documentaron para el cine de 1936 ese enfoque de Sinclair Lewis. Carentes de la riqueza descriptiva y narrativa de aquella prosa, adaptador y director debieron dar aquel retrato por las vías únicas del diálogo y de la situación dramática, completando ocasionalmente con algún significativo detalle doméstico la comprensión de la psicología de sus personajes. El retrato de una época y de una manera de vida aparece así muy debilitado y aparentemente circunscrito a la discusión y solución de los conflictos que Mrs. Dodsworth mantiene sucesivamente con sus tres amantes. Pero es precisamente en este punto donde adaptador y director pisan su mejor terreno, porque el diálogo encuentra su mejor calidad en ser siempre espontáneo, siempre correspondiente a cada uno de los personajes, sin caer nunca en funciones de narración o explicación, que deben serle ajenas. Entre tanto, el director Wyler demuestra aquí el vigor imprevisto que puede dar a sus escenas dramáticas. Cuando **Fuego otoñal** se estrenó en Montevideo, sólo conocíamos el vigor dramático de **Infamia** y de un fragmento de **Hijo y rival**; poco después, supimos apreciar **Callejón sin salida**, **Cumbres borrascosas**, **La carta**, **La loba**, **Rosa de abolengo**. Ahora no nos asombra que una discusión de **Fuego otoñal** cause en el espectador una convicción, una sensación de violencia y de conflicto auténtico que nunca podría haber surgido de las solas palabras con que es dicha; esa discusión entre Mr. Dodsworth y su mujer, planteada entre dos personas que se están desvistiendo para dormir, tiene sabor a querrela doméstica cotidiana, surgida casi sin quererlo, y crecida con una rapidez y una proyección que sus mismos protagonistas no supieron prever. Esa escena del dormitorio es la mejor del film, y la más representativa del estilo Wyler; seguramente el director la recordó cuando incluyó en **La loba** su brillante charla entre dos hombres, que se afeitan en un cuarto de baño y que se revelan, en tono casual, algunos puntos importantes de una situación dramática que está corriendo entre ellos.



La habilidad directriz de William Wyler, ayudada por la fotografía de Rudolph Maté, por la música de Alfred Newman y por la alta calidad del libreto de Sidney Howard, hace de **Fuego otoñal** un exponente del cine dramático de 1936; a fortalecerlo, contribuyó la excelente interpretación de Walter Huston, apenas disminuida por el contrapeso que significa la objetable labor de Ruth Chatterton. Los reparos al film no se detienen en lo escasamente significativa que resulta la obra de Sinclair Lewis, al transformarse aquí en una comedia dramática lo que debió poseer con mayor amplitud, una vigencia de símbolo y de retrato: más detalladamente, los reparos censuran la excesiva teatralidad de la película (faltan primeros planos, falta una siempre deseable movilidad de la cámara) y su continua dependencia del diálogo. Son reparos menores; el film quedará (ya ha quedado ocho años) como ejemplo de comedia dramática bien vertida al cine.

Un “cine continuado” no era ciertamente el lugar más adecuado para esta reposición de **Fuego otoñal**. Su público ignora seguramente la bondad que solían tener las producciones de Samuel Goldwyn, los talentos de Sinclair Lewis, William Wyler, Sidney Howard y demás realizadores e intérpretes del film; a juzgar por las apariencias, esa ignorancia era compartida y aumentada por la empresa exhibidora. Una buena película como ésta fué tratada, por tanto, como si perteneciera al informe montón. Se nos objetará que la erudición anterior no importa, y que el árbol debe ser juzgado por sus frutos, independientemente del prestigio que puedan poseer quienes lo plantaron. Tal consigna es válida frente a todo el cine actual; no lo es frente a reposiciones, que exigen del espectador una postura mental más compleja, más alerta que la solicitada por el término medio del cine de hoy. Supuesta una exhibición de **Fuego otoñal** sobre un criterio similar al que orienta la interrumpida temporada de Cine Arte, debió hacerse notar su fecha de producción, la manera cinematográfica que delimitaban época y realizadores, el sentido y ubicación de la obra original. Sin tales adiciones al espectáculo, **Fuego otoñal** pasó (y pasará) ante el público montevideano, como una comedia dramática muy charlada y bien interpretada, sin ser aclarada ni explicada en su relación con la sociedad estadounidense, ni en su derivación de la literatura y la cinematografía americanas. En parte, la omisión es imputable a los cinematografistas que ignoran el material que tienen entre manos; en parte es imputable a los cronistas cinematográficos, que debiéramos aclarárselo.

Marcha, 7 de septiembre 1945.

Títulos citados (Todos dirigidos por William Wyler)

Carta, La (*The Letter*, EUA-1941); **Callejón sin salida** (*Dead End*, EUA-1937); **Cumbres borrascosas** (*Wuthering Heights*, EUA-1939); **Hijo y rival** (*Come and Get It*, EUA-1936) dir. WW y Howard Hawks; **Infamia** (*These Three*, EUA-1936); **Loba, La** (*The Little Foxes*, EUA-1941); **Rosa de abolengo** (*Mrs. Miniver*, EUA-1942).



Contraataque

(*Counter-Attack*, EUA-1945) dir. Zoltan Korda.

ESTA NO ES UNA película de acción. Conviene advertirlo así, antes de ninguna otra consideración, a los muchos espectadores que puedan interpretar en tal sentido una publicidad empeñada en mostrar a Paul Muni con casco de guerrillero, y a una película cuyo título, cuyo principal intérprete y cuya primer asociación de ideas (**Los comandos**) mueven a buscar dinamismo donde no lo hay. Todo su argumento es la anécdota de un guerrillero ruso al que una explosión aísla en un sótano junto a siete nazis; consigue mantenerlos a raya, consigue identificar entre ellos al comandante (éste finge ser soldado, para evitar preguntas), y consigue averiguar los planes inmediatos del ejército nazi; finalmente, consigue reincorporarse, con siete prisioneros y una valiosa información, al ejército ruso del que se alejara. El film es cumplidamente teatral, como ningún otro lo ha sido en esta temporada, sobre la base de admitir tal fundamental característica, puede agregarse que es un teatro muy prolijamente escrito, y pueden valorarse sus diversas y altas virtudes de diálogo y de interpretación.

Pero es que, justamente, resultará difícil que **Contraataque** encuentre un público satisfecho porque el espectador maleable que pueda acomodarse a un estilo cinematográfico, cuando pensaba presenciar otro, es un ejemplar extraño en todos los públicos. Al público de **Contraataque** no podrá satisfacer un film que carece de todo el dinamismo que quiso admirar; difícilmente podrá acomodarse a gustar de otras virtudes; fácilmente se justificará si comprueba que el film le conduce al sueño. En este punto el público gozará, por azar, de la especial sugestión con que el film le conduce, por otros caminos, a ese mismo sueño, pues el conflicto dramático fundamental del argumento no está planteado entre un guerrillero y siete nazis sino, primordialmente, entre ese guerrillero y el sueño que le invade durante sus días y noches de vigilancia, en las que unos minutos de descanso, un parpadeo, amenazan con hacerle perder la vida.

Algunos estudiantes del público pueden proporcionar teóricamente al guerrillero, a los espectadores del film, y seguramente a sí mismos, la mejor receta para solucionar esa lucha contra el sueño. Las continuas noches de estudio y la química universal han construido y preconizado las virtudes del sulfato de benzedrina (no confundir con el inhalante del mismo nombre, de distintos resultados); está muy lejos de nosotros la idea de contradecir a la medicina, y de recomendar drogas contra el sueño, fingiendo que ignoramos sus inconvenientes; déjesenos insinuar, sin embargo, que nunca una producción cinematográfica pareció tan fácilmente contraatacable por la ciencia como **Contraataque** lo es por la benzedrina⁴.

De esa lucha contra el sueño son enteramente inocentes los intérpretes, libretistas y realizadores del film; con sus labores nos declaramos satisfechos, aunque alguna ingenuidad, algún convencionalismo teatral puedan hacer notar que el film

⁴ N. del E.: Este curioso párrafo tiene una explicación autobiográfica. Durante su primera estadía en Buenos Aires, en 1943, H.A.T. debió ayudar a Juan Carlos Onetti a corregir en pocas horas, en un bar, las pruebas de su libro *Para esta noche*. “Para vencer al sueño, Onetti me hizo descubrir la benzedrina”, recordó H.A.T. muchos años después. “Gracias a eso lo terminamos. No reíncidi, pero fue sorprendente: lucidez total durante varias horas, no sólo respecto a lo que estábamos haciendo sino también a lo que pasaba en las mesas de al lado”.

no marchaba adelante sin cometer ciertas pequeñas trampas. La culpa de la lucha contra el sueño la tiene, muy claramente, la empresa Columbia, que nunca debió cargar al rubro Paul Muni, con toda clase de agravantes, la producción de una película muy distinta de lo que promete ser. Es probable que las boleterías confirmen luego la existencia de ese error.

Marcha, 7 de septiembre 1945.

Título citado

Comandos, Los (*The Commandos Strike at Dawn*, EUA-1943) dir. John Farrow.



Concierto macabro

(*Hangover Square*, EUA-1945) dir. John Brahm.



ES UNA MALA COSTUMBRE ésta de comenzar una producción implantando por decreto a asesinos irredimibles; el espectador sabe desde la primera escena que todo el film no será más que una carrera de fechorías, seguramente terminada en el crescendo final de la muerte del asesino. Al saberlo, no puede tener hacia el resto de la película otra disposición de ánimo que la muy morbosa de esperar que esas fechorías vayan en aumento, que la crueldad sea cada vez mayor, que las víctimas sean los más importantes personajes presentados, que las circunstancias de cada crimen sean, progresivamente, más y más truculentas. Inevitablemente, argumentistas, director y personajes colaborarán en esa culminación de la conducta del asesino: sacarán a la policía del escenario (con pretextos risibles) en cada oportunidad en que su presencia pueda incomodar al asesino, se colocarán las presuntas víctimas con las espaldas enfrentadas a las puertas abiertas, obrarán todos como quintacolumnistas de sus propias vidas, a cuenta de que esa carrera de fechorías pueda ser realizada en la más escalofriante de las formas posibles. Y si alguna vez el asesino debe ocultar el incómodo cuerpo de su víctima, no vacilará el argumentista en decretar que ese día (justamente ese día, a esa hora, cerca de allí) se realice una gran hoguera popular donde el cadáver pueda ser incinerado de incógnito, como cualquiera de los muchos y anónimos muñecos que la alimentan.

Para cuentos de este estilo, como para los del monstruo de Frankenstein, ninguna consideración de otra clase es algo más que el adorno y el decorado del principal motivo de truculencia. Querer que el protagonista sea un músico, querer que sean los ruidos disonantes los que provoquen en él sus funestos arrestos de criminal, conversar sobre lo extraño e inexplicable de esas anomalías, no significa nada más que vestir la cuestión haciendo literatura a su alrededor; en ningún momento significa encargar al criminal como un caso patológico, como una degeneración posible, como un

drama válido. Al igual que los recursos de realización (música, fotografía, singulares efectos de luz, esmero del director), esos recursos de argumento sólo son artesanía y preocupación por un tema que sólo podrá conmover a los públicos distraídos.

La publicidad insistió en hacer notar que Mr. Patrick Hamilton es el autor de **Luz que agoniza** (*Gaslight*, Cukor-1944) y que John Brahm fué el director de **Odio que mata** (*The Lodger*, 1944); probablemente creyó que esos títulos implicaban algún mérito. Los méritos eran otros: residían en el prestigio de Bernard Herrman (que compuso la música de **El ciudadano**, entre otras) y en la figura de Laird Cregar (que hubo de rebajar treinta kilos para hacerse cargo de este papel, y que falleció al terminar el rodaje; no falta quien lo atribuya a tal forzado régimen). La música de Mr. Herrman no nos ha convencido; a riesgo de entrar en un campo que nos debe ser ajeno, anotaríamos que es demasiado efectista. En cuanto a Mr. Cregar, cabe decir que su interpretación es excelente, aunque su papel no lo sea; sabe agregar, también, que en la corta carrera del intérprete los únicos trabajos adecuados a su físico y temperamento fueron los episódicos o, en los mejores casos, los secundarios. Ahora que debutó en un papel protagónico, su personaje es de una truculencia indeseable, y toda regeneración hacia labores más dignas de sus méritos le es ya imposible.

Marcha, 7 de septiembre 1945.



UNA CURSILERÍA

Su milagro de amor

(*The Enchanted Cottage*, EUA-1945) dir. John Cromwell.

LA MORALEJA EVIDENTE del film es proclamar que el amor todo lo embellece, y que por tanto dos amantes feos hasta el escándalo (ella por nacimiento, él por una cicatriz de guerra) se admirarán uno al otro, adjudicándose una belleza física de que antes carecieron. Esta moraleja (que hará proclamar a muchas señoras que el film “es muy bonito”) pudo poseer una elevada poesía, si se refiriera a algo más que a la mera belleza física, y si no necesitara, para su final mención, de tantos arreglos previos como los que el argumento enumera. Necesita, ante todo, una “casita encantada” en la que muchos matrimonios vivieron, sucesivamente, felices lunas de miel; necesita pretextos para llevar allí a la muy fea dama joven (que ingresa como criada); necesita una extensa explicación para llevar al galán, necesita un vecino ciego que entiende mejor las cosas porque, al no verlas, las capta múltiplemente con sus otros sentidos; necesita, en fin, una señora que viva en la casita encantada, proclamándose triste y escéptica del amor, con especial aptitud para ha-



cer resaltar el brillo del amor ajeno. No necesita (pero igual lo incluye) que el vecino ciego sea músico y narre, sentado al piano, las bellezas de aquel singular amor.

Todo elemento previo produce la sensación de que el film está arreglando la constitución del mundo para convencernos finalmente de su previsible moraleja; cuando ésta llega, ya viene convertida en una muy declamada cursilería. En otras palabras, que la máxima de que “el amor todo lo embellece” no es aquí la verdad poética válida para el lector, para su vecino, para la encantadora novia del vecino, sino la conclusión particularísima de una anécdota en la que hubo que inventar ambientes horribidos, amores sublimes, y músicos que en esos amores se inspiraran. Si esto no es cursilería y caduco romanticismo, habrá que hacer una ópera con el asunto, y quedará muy claro.

La película está bien dirigida por John Cromwell (uno de los mejores realizadores del cine), bien escrita, bien interpretada y, sobre todo, bien fotografiada por Ted Tetzlaff (que dedicó buena parte de su carrera a ocultar desde la cámara una enorme cicatriz que afeaba a Carole Lombard, y que aquí se encuentra consigo mismo en esos juegos de luces con que muestra alternativamente bellos y horribles a los protagonistas, de acuerdo con los ojos de quienes lo miran). Tales virtudes de realización harán muy convincente el film ante muchas parejas de novios, ante muchas buenas señoras que usan el cine para simular que idealizan la vida, y ante algunos distraídos espectadores capaces de creer que esto es cine “humano, con algo dentro”.

Marcha, 14 de septiembre 1945.



El signo de la cruz

(*The Sign of the Cross*, EUA-1932) dir. Cecil B. DeMille.

EL PRETEXTO DE ESTA reposición es de una bastarda grandilocuencia: consiste en que un avión americano, con un pastor protestante y un cura católico en su tripulación, vuela sobre Roma para arrojar volantes (oh, sólo para eso...), y en que la charla consiguiente deriva, con gran insistencia por parte de ambos religiosos, o una comparación entre las persecuciones de los primeros cristianos, y los azotes que otros dictadores más repudiables que Nerón han arrojado sobre el mundo de hoy. Con este juego de metáforas la empresa Paramount encuentra un motivo para recordar **El signo de la cruz**; es probable que mañana o pasado aplique el mismo juego en recordar **Rey de reyes**, **Las cruzadas** o alguna de sus otras superproducciones: también es probable que dentro de diez o quince años use alguna ocasional guerra civil para reestrenar **Por quién doblan las campanas**. Estrictamente no hacen falta pretextos para brindar reposiciones; mucha menos falta hacen cuando la única comparación que en el caso era lícita (asociar la persecución romana de los cristianos con la persecución nazi de los judíos) es ampliado, sin mucho rigor, hasta los márgenes de esta fenecida guerra mundial.

Cuando Cecil B. de Mille realizó este film estaba dedicado al público eminentemente cristiano (**Rey de reyes**, **Las cruzadas**); después se dedicó a hacer ame-

ricanismo (**El llanero**, **Unión Pacífico**), con breves escapadas geográficas (**El bucanero**, **Piratas del Caribe**) y vuelta urgente a la guerra del Pacífico (**Historia del Dr. Wassell**). Antes, ahora y seguramente después, Mr. de Mille se aferra a su despampanante estilo de gastar millones de dólares en escenarios, en reconstrucción de época, en los sueldos de los extras. Las evidencias de **El signo de la cruz** son un festín romano (textual y figuradamente) y un gran espectáculo circense. Pero, inevitablemente, lo mejor del film está en una escena bien concebida por el director (oración colectiva de los cristianos condenados a muerte), en el espléndido Nerón que creara Charles Laughton, y en la convicción con que Fredric March dice, hacia el final del film, su monólogo de conversión al cristianismo. Todo lo otro parece muy secundario y muy bambollero, muy apropiado a un director y a una modalidad hollywoodense que precisaban inventar asuntos románticos entre un romano y una cristiana (Fredric March y Elissa Landi), conflictos con una vampiresa (nada menos que la emperatriz Popea de Claudette Colbert), intrigas cortesanas, y varias casualidades folletinescas, para decir después que hacían cine “histórico”. No lo hacían; primordialmente, ponían telones de fondo a sus acostumbrados cuentos sentimentales.

La gran ventaja de las reposiciones es brindarnos esta perspectiva sobre las películas que ayer fueron admiradas y que hoy parecen inoperantes. Algo se aprende en cada una de ellas. Incluso con aquellos realizadores que, como Cecil B. de Mille, han decidido mantenerse iguales a sí mismos.



Marcha, 14 de septiembre 1945

Títulos citados (Todos dirigidos por Cecil B. DeMille, salvo donde se indica) **Bucanero, El** (*The Buccaneer*, EUA-1938); **Cruzadas, Las** (*The Crusades*, EUA-1935); **Historia del Dr. Wassell, La** (*The Story of Dr. Wassell*, EUA-1944); **Llanero, El** (*The Plainsman*, EUA-1936); **Piratas del Caribe** (*Reap the Wild Wind*, EUA-1942); **Por quién doblan las campanas** (*For Whom the Bell Tolls*, EUA-193) dir. Sam Wood; **Rey de reyes** (*Rey de reyes*, EUA-1927); **Unión Pacífico** (*Union Pacific*, EUA-1939).



EL DOBLAJE ES INDESEABLE

Lazos humanos

(*A Tree Grows in Brooklyn*, EUA-1945) dir. Elia Kazan.

BAJO EL TÍTULO *Un árbol crece en Brooklyn*, la autora Betty Smith vendió sesenta y cinco millones de ejemplares (cifra de la propaganda) de una novela en la que cuenta algunos episodios protagonizados por una familia de clase baja, residente en

Brooklyn y esforzada por salir adelante de alguna manera. Tantos ejemplares de una novela escrita por una mujer son la peor garantía de la calidad de una película: eso está demostrado por la experiencia. Nos hemos negado a averiguar siquiera si el libro es conseguible, porque parecía más corto aguantar el resumen cinematográfico que la densidad del original. Dos horas de este resumen, minuciosamente dobladas en castellano, hacen vacilar esa preferencia: el libro no tiene necesidad de ser muy bueno para parecer más aguantable que la película. Hay serias razones para pensar así.

Del principio al fin de la película los seis personajes principales hablan incansablemente sobre una cosa u otra; la mayor proporción de tal voluntad de oratoria está dirigida a elogiar al jefe de familia, hombre bueno y generoso y poeta y alcoholista. Hacia la mitad del film ese hombre comete el error de morir (de ebriedad permanente y pulmonía circunstancial); con tal pretexto, toda su familia redobra su afán de discurso, y no vacila en llegar a este punto culminante:



la madre comienza a sentir los dolores de un nuevo parto, la hija se acerca a la cama, comienzan a hablar del padre e, inevitablemente, la hija desefunda una de sus mejores composiciones escolares y la lee pausadamente a una madre que no está en aparente situación de oírla. La composición versa sobre la personalidad y admirable carácter del padre; después del primer párrafo, la conversación se reanuda en el más alto de los tonos posibles. El drama no está en el parto, ni tampoco en el recuerdo del muerto: está en el espectador que debe oír tanto discurso. Se comprende que una familia se dedique a hablar diariamente con todas sus ganas; se justifica que esa charla sea una liviana maledicencia hacia la tía que

se casó tres veces; pero no se comprende ni se justifica un

diálogo dedicado constantemente a describir un personaje que la cámara y el libreto no han sabido mostrar en sus estrictos perfiles dramáticos.

El cine ha demostrado que la mejor formulación de un conflicto está en la mera exposición de los hechos: deben ser éstos quienes determinen la estructura del diálogo, y no éste quien sustituya a aquéllos. Tal sencilla máxima (que anotamos repetidamente ante películas en las que las muchas palabras ocultan el escaso sentido) suele ser desconocida por la gente de teatro que se dedica de pronto al cine. Fue el caso de Clifford Odets en **Un desolado corazón**; es el caso de Elia Kazan en **Lazos humanos**. A Mr. Kazan no le falta talento: como intérprete lo demostró en dos films (**Ciudad de conquista**, **Canto a la vida**), como director teatral lo demostró en varias obras cuyas crónicas neoyorquinas hemos tenido oportunidad de leer. Como director cinematográfico ese talento no aparece: entre los kilómetros de un diálogo molesto y frecuentemente inútil, se pierde toda la posible emoción del argumento, y se cae en el ridículo (una canción de James Dunn sentado al piano, o la referida escena del parto, o un discurso de una anciana extranjera sobre el espléndido país de la “libre oportunidad” que es Estados Unidos) que ninguna obra tolera. Altas virtudes de interpretación, música y fotografía no mejoran el resultado, porque lo que el film necesita para dejar de ser insufrible no es por cierto un cuidado y un mérito de realización, sino el borrar su libreto y el

escribirlo de nuevo, diciendo con choque y contraste de personajes, con silencios y pausas y gestos, la mitad (cuando menos) de sus charlados conflictos. Tal como está, el film constituye una estatua a las meras palabras, simbólicamente terminada con las últimas líneas del diálogo, en las que un personaje dice a otro, cuando ya es tarde, “**Cállate la boca**”.

Es sabido que los personajes dramáticos más perjudicados por el doblaje castellano son los de los films en que el diálogo constituye parte fundamental. Este hecho significa uno de los principales reparos a **Lazos humanos**, colaborando en la debilidad del trazado de los caracteres, y en hacer más insoportable la charla general. Aunque está técnicamente bien realizado, el doblaje hace perder, además, el “color local”, el idioma arrabalero con que el cine siempre ha hecho hablar a Brooklyn. Sustituir el “para qué” con un porteño “pa qué” (abreviación en que el diálogo incurre una docena de veces) es aumentar la sensación artificial del doblaje. Además, el film procura esa sensación de artificio por un medio que ningún similar había empleado hasta hoy: al recibir un ramo de flores, un personaje lee en voz alta la correspondiente tarjeta, al tiempo que ésta es mostrada al espectador; ambos textos son distintos. Antes nos quejábamos de que los textos en esas condiciones fueran iguales (ver **El fantasma de Canterville**) porque el método es apto para analfabetos; hacer textos distintos es construir un método apto para distraídos.

Es notorio que el doblaje es indeseable; sería bueno que también fuera extinguido.

Marcha, 21 de septiembre 1945.

Títulos citados

Canto a la vida (*Blues in the night*, EUA-1941) dir. Anatole Litvak; **Ciudad de conquista** (*City for Conquest*, EUA-1940) dir. Anatole Litvak; **Fantasma de Canterville**, **El** (*The Canterville Ghost*, EUA-1944) dir. Jules Dassin; **Un desolado corazón** (*None But the Lonely Heart*, EUA-1944) dir. Clifford Odets.



UN NOTABLE FILM DE ACCIÓN

Aventuras en Birmania

(*Objective, Burma!*, EUA-1945) dir. Raoul Walsh.

UN GRUPO DE PARACAIDISTAS debe destruir un objetivo japonés entre las selvas de Birmania; se tiran del avión, hacen un asalto perfecto, vuelven al punto donde los deben recoger, y allí es los planes fallan. Abriéndose paso entre la selva, llegan a un nuevo punto donde consiguen reincorporarse a su ejército; esa odisea está jalonada por las órdenes y contraórdenes del supremo comando, por las patrullas japonesas a las que hay que evitar, por media docena de combates, por una separación en dos grupos que la estrategia ha aconsejado. Tales jalones de la marcha componen este film de aventuras. Todo en él está subordinado a este excelente criterio: importan los hechos antes

que ninguna consideración. El director Raoul Walsh (especializado en films de acción: recuérdese **El caballero audaz**) interesa directamente al espectador en esos hechos: le hace participar de la ansiedad por llegar a un determinado terreno, del silencio con que los paracaidistas se resguardan de una patrulla japonesa, de la necesidad de matar a un enemigo. El continuo movimiento de los paracaidistas, la continua tensión y peligro en que se encuentran, no deja respiro al espectador: el film informa de cada paso con un detallismo, una riqueza de elementos tan pronunciada, que el espectador toma la misma ubicación del soldado, su misma situación psicológica, su misma conciencia del peligro. Esta solidaridad entre público y protagonistas es la máxima virtud de una película de aventuras.

La riqueza de hechos, la limpieza y claridad con que son reconstruidos y formulados, motivan que el film sea uno de los mejores exponentes del género. Cámara y micrófonos están siempre alertas para recoger los múltiples sonidos y aspectos de la selva; por otra parte, la música tiene un vigor expresivo pocas veces encontrado. Ni siquiera el doblaje configura una seria objeción contra el film, dado que el diálogo ocupa siempre una función escasa y secundaria. Sólo llega a molestar la figura de un periodista que acompaña a los soldados y que alguna vez formula (en palabras innecesarias, ajenas al rigor formal de la película) una teoría sobre la finalidad de la guerra.

El film recuerda a otra notable expresión del género de aventuras. Se trata de **La patrulla perdida**; allí, como aquí, un grupo de soldados atravesaba el desierto y era lentamente disminuido por las balas enemigas; la tensión del peligro, el pausado progreso hacia un final, hacían participar al espectador de

todo el proceso dramático del film. Es probable que **Aventuras en Birmania**, con una mejor expresión cinematográfica a su disposición, mejore a aquel antecesor; la limpieza de su argumento, la perfecta realización de algunas escenas (un combate nocturno sobre una colina), el continuo dinamismo de su libreto, lo convierten en el mejor film de aventuras de esta temporada cinematográfica. No ignoramos las pequeñas objeciones que merece (su longitud, algún párrafo

del escaso diálogo, alguna inoperancia del doblaje); no creemos, empero, que ellas disminuyan la unidad de tema y composición, el alto mérito de realizadores e intérpretes, que destacan este film sobre sus similares.

Marcha, 21 de septiembre 1945.

Títulos citados

Caballero audaz, *El* (*Gentleman Jim*, EUA-1942) dir. R. Walsh; **Patrulla perdida**, *La* (*The Lost Patrol*, EUA-1934) dir. John Ford.



Domicilio desconocido

(*Address Unknown*, EUA-1944) dir. William Cameron Menzies.

EL SEÑOR SCHULZ vuelve a Alemania, por asuntos de negocios; se convierte al nazismo que entonces surgía, demora y finalmente suspende la correspondencia con su antiguo socio (un comerciante judío, residente en Estados Unidos), no impide, pudiendo hacerlo, la muerte de la hija de su socio (actriz judía, perseguida por el régimen), se enemista con su familia y, por el abandono de todas las personas queridas, se queda más y más solo. Su antiguo socio lo condena: al recibir cartas misteriosas, aparentemente escritas en clave, el señor Schulz se hace sospechoso al gobierno nazi y termina, probablemente, en un campo de concentración.

La primera versión de este original relato es un cuento epistolar, compuesto únicamente de las cartas que se cruzan entre el señor Schulz y su socio. En sus entrelíneas, el lector va adivinando lentamente la conversión de Schulz al nazismo, su inconducta, su creciente soledad, la condena que por medio de las cartas llega a recibir; el lector encuentra, en este proceso de reconstrucción de una trama por medio de sus escasos hilos visibles, toda la fuerza sugestiva, todo el interés del relato. Estos aparecen expresados por la forma del mismo, y no por su fondo, ya que la conversión y caída de Schulz son un insuficiente motivo dramático.

Al llevar el relato a la pantalla, director y libretista desdeñaron la sugestión del género epistolar, permitido por la literatura, pero sólo muy difícilmente admisible en cinematografía. Nada dejaron por adivinar al espectador, prefiriendo contar directamente la trama: con ello, eliminaron el interés del cuento original. Reducido a sus estrictos términos, el argumento parece artificioso e inverosímil, sin que la caída de Schulz muestre, en todo su proceso, la fuerza y convicción dramáticas que necesitaba. En parte, ello se debe a la índole misma del asunto, a su carencia de un conflicto que exponer; en parte, más grandemente, a las muchas ingenuidades y simplezas del libreto, que se demora en narrar lo secundario, olvidando plantear con firmeza a sus personajes y a su asunto. Darle al diálogo una función narrativa y explicativa, expresar el desarrollo del tema por medio de la lectura en voz alta de las cartas que Schulz y su socio se envían, es, una vez más, incurrir en el frecuentado defecto del verbalismo, por el que se falsea a la directa expresión cinematográfica. La inoperancia del libreto, la falta de naturalidad en los diálogos y en el planteamiento de cada escena, consiste, primordialmente, en decirlo todo con una claridad y una simplicidad ajenas a la natural complejidad de los hechos narrados: consiste en creer que un censor teatral nazi es un señor desaforado, empeñado en cumplir con escándalo, ante una platea llena, su indisculpable función; consiste en creer que un público teatral nazi, que concurre a un curioso espectáculo religioso-musical, se compone de otros señores igualmente desaforados, igualmente conscientes de su papel de bestias pardas; consiste en fingir que la persecución de una mujer, prófuga



desde Berlín a Munich, se puede desarrollar, únicamente, en un campito barroso, por el que perseguida y perseguidores corren cien metros; consiste en creer que la censura postal nazi, por lo general tan precavida, coloca un grueso letrero de "CENSURADA" a cada carta que abre.

Estas ingenuidades y abreviaturas del libreto, que serían borrones fundamentales en una corriente película dramática, aparecen disimuladas y disculpadas en **Domicilio Desconocido**, por cuanto parecen seguir el plan general del film, preocupado de expresar con brevedad, con clara intención de síntesis, con algún recurso de simbolismo, a varios de los puntos importantes de su argumento. Así, una fotografía de Schulz erguido ante su escritorio, tomada desde abajo, proporciona al personaje una majestuosidad con la que se intenta expresar su condición de importante funcionario del régimen; así, una reverencia de Schulz ante la puerta que violentamente le es cerrada, significa un descenso en tal jerarquía de funcionario; así, una fotografía de tres personajes que contemplan un desfile, simboliza, por los tres distintos niveles en que la cámara los muestra, la posición social que en ese momento ocupan: un nazi, un futuro converso, un enemigo del régimen.

Tal expresividad de la fotografía, buscada y compuesta en cada caso con un cuidado y un sentido plástico singularísimos, no es extraña en el fotógrafo y el director del film. Se trata de Rudolph Maté, (a quien debemos las virtudes fotográficas de **La extraña aventura de David Gray**, **Fuego otoñal** y **Cita de amor**, entre otras) y de William Cameron Menzies (diseñador de escenarios y de fotografía en **Lo que el viento se llevó**, **Nuestro pueblo**, **El ladrón de Bagdad**, **Así termina la noche**, **Cumbres de pasión**). La conjunta labor de ambos da por resultado la excelente fotografía del film, en el que cada escena podría enorgullecer a cualquier aficionado. Pero una minuciosa labor de cámara, carente de un dinamismo y una fluidez que libreto, montaje y dirección debieron haber impreso (y que omitieron) sólo significa, aún con una lograda plástica, un álbum fotográfico cuyas páginas corren con excesiva rapidez ante los ojos del espectador. Su relación con el argumento del film, su función expresiva, es obligación con la que el anotado simbolismo cumple parcialmente, sin que deje de ser discutible, por otra parte, la legitimidad de ese simbolismo en el actual cine dramático o, mejor, en el género y estilo a los que el film pertenece.

Lo que éste necesita es algo más que tal preciosismo fotográfico. Si en algunas escenas la cámara puede resolver por sí sola la expresión del tema, todo el resto del film demuestra, largamente, que el libreto cinematográfico (la armazón coherente y firme del desarrollo dramático, la nitidez y convicción en el dibujo de los personajes, la verdad y naturalidad de su conducta, de su diálogo, de sus reacciones) debe ser la primera preocupación del cine actual. Tal como se nos muestra, **Domicilio desconocido** carece de un libretista, y carece de un director preocupado de algo más que de la plástica. Sus virtudes se reducen a la fotografía, en algún momento a la música, y casi continuamente a la interpretación; en diálogos, en exposición del tema, en vigilancia de su proceso dramático, en todo lo que es fundamental para construir un film, necesita, cuando menos, de un criterio.

Marcha, 28 de septiembre 1945.

Títulos citados

Así termina la noche (*So Ended Our Night*, EUA-1941) dir. John Cromwell; **Cita de amor** (*Love Affair*, EUA-1939) dir. Leo McCarey; **Cumbres de pasión** (*Kings Row*, EUA-1942) dir. Sam Wood; **Extraña aventura de David Gray, La** (*Vampyr – Der Traum des Allan Grey*, Alemania/Francia-1932); **Fuego otoñal** (*Dodsworth*, 1936); **Ladrón de Bagdad, El** (*The Thief of Bagdad*, EUA-1924) dir. Raoul Walsh (W.C. Menzies trabajó también, aunque sin recibir crédito, en la *remake* de 1940); **Nuestro Pueblo** (*Our Town*, EUA-1940) dir. Sam Wood.



UN DESASTRE

Extraña confesión

(*Summer Storm*, EUA-1944) Desastrosa producción Ángelus, inexplicablemente distribuida por United Artists. Director: Douglas Sirk. Libreto cinematográfico de Rowland Leigh, sobre la adaptación con que Douglas Sirk y Michael O'Hara deformaron la deplorable novela de Anton Chejov, *Un drama en la cacería*. Funesto diálogo adicional de Robert Thoren.

LOS VEINTE MINUTOS finales de este film constituyen la comedia más graciosa de la presente temporada, y provocarán la entusiasta risa de sus escasos espectadores. En principio, éstos creerán ver un confuso drama de celos y oscuras pasiones, y les parecerá que, en cuanto tal, padece de monotonía, de falsedad, de minuciosa ausencia de interés. Probablemente no se expliquen por qué se llegan a filmar estos folletines, y comprobarán, con abundante evidencia, que en todo el plantel de realizadores no hay el menor signo de capacidad ni de competencia para llevar un asunto a la pantalla. Pero al final queda todo aclarado: allí el folletín eleva sus proporciones con una intensidad tal que sólo la risa puede significar una adecuada reacción. A este glorioso punto de la satisfacción en presenciar lo desastroso, sólo llegarán, nos tememos, algunos escasos espectadores, porque todo el primer planteamiento del film, alimentado por la incompetencia y la lentitud, sugiere, con extraña convicción, que irse del cine es la única medida aconsejable.

La consigna es resistir hasta el final. Antes, caben algunas pesimistas opiniones sobre la deplorable novela de Chejov (que un lapsus editorial hizo pasar por novela policial, en reciente publicación), y sobre la ridícula condición de adaptadores, directores e intérpretes; cuando llegan los últimos veinte minutos, todo pesimismo es abandonado y los espectadores podrán proclamar, alegremente, que ésta es la comedia más graciosa de la presente temporada.

Marcha, 28 de septiembre 1945.



OTRO DE LOS FRAUDES DEL AÑO

Canción inolvidable

(*A Song to Remember*, EUA-1945) dir. Charles Vidor. Libreto cinematográfico de Sidney Buchman, sobre una idea (maldita sea) de Ernst Marischka.

HAY ALGUNAS INEXACTITUDES que comportan una adulteración de la historia. Tomaremos únicamente las grandes. Chopin no abandona Polonia en calidad de emigrado político, y huyendo de un gobernador ruso a quien tratara de “carnicero del zar”; por el contrario, fue despedido en un banquete, con la mejor pompa que sus amigos pudieron disponer, y con el regalo de una enorme copa llena de tierra polaca. Luego, Chopin no se dirigió a París, sino que pasó antes por Austria y Alemania. Cuando llegó a París (1881) no conoció a George Sand, con la que trabara conocimiento seis años más tarde; consiguientemente, no debió a ella su triunfo y su fama. Finalmente, Chopin no agotó su salud en una tournée por toda Europa, dedicada a la causa polaca, sino que murió en París, luego de una gira por Inglaterra, en la que Polonia tuvo poco o nada que ver. A estas adulteraciones se suman otras menores, más complejas, y una mayor, muy simple; el profesor alemán Joseph Elsner no acompañó a Chopin en su viaje a París, y es casi seguro que no vio a París en su vida entera; sin embargo, la película dispone ese viaje y esa dedicación, y retribuye a Elsner el trato haciéndolo el verdadero protagonista de todo el asunto.

El párrafo precedente, y tres docenas de datos que podrían prolongarlo, carecen de toda importancia. A los efectos cinematográficos, importa muy poco la razón de que Chopin abandone Polonia; importa muy poco que antes de París se dirija a Viena, Dresden y Praga; importa muy poco el año en que conoce a George Sand, la nómina de sus compañeros de viaje y exilio; el detalle de los sitios que visitó antes de su muerte. A cambio de una biografía apócrifa en que conste el auténtico espíritu de Chopin, la auténtica visión de su época, los auténticos conflictos de su vida, nada valdría una exacta enumeración de la historia. Si **Canción inolvidable** consiguiera esas finalidades o, mejor, si para poder conseguirlas en un espectáculo, hubiera debido adulterar algunas fechas y omitir algunos sucesos, la infidelidad a la historia estaría justificada, aunque en general no sea un procedimiento recomendable. Lo que nos importa no es la serie de hechos, sino el espíritu que los anima; consiguientemente, lo que nos importa no es la lista de trampas a la historia cometidas por el film, sino la razón de esas trampas, y la discutible validez de esa razón. Así, sabemos que el profesor Elsner ha sido puesto en París por los libretistas, no porque con ello el film ganara algo en claridad, en fuerza dramática, en reconstrucción de época, sino, muy simplemente, porque la empresa Columbia le debía a Paul Muni un papel de importancia, y decidió inventárselo aquí. El motivo es, aún así, muy misterioso, y podría justificar la inclusión de Duke Ellington en el París de 1830, so pretexto de cumplir un contrato; el castigo a la arbitrariedad llegó, sin embargo, muy justicieramente, porque el papel de Paul Muni es la *machietta* más ridícula de su carrera, un error funesto para su prestigio de actor y, a estas horas, una de las interpretaciones más censuradas por el público y la prensa de todo el mundo, con excepción de los espectadores distraídos, para quienes la abundancia de muecas es una prueba de versatilidad, de veteranía, de

capacidad interpretativa. El papel pudo ser hecho con más propiedad por Edward Everett Horton, el que hubiera aumentado así su justa fama de cómico. Hecho por Paul Muni, y hablando mal y pronto, es un veterano asco.

Para justificar las abundantes reformas que el argumento introduce a la historia, el film debió dar una visión completa de Chopin, como músico, como patriota, como amante, como símbolo enfermizo y brillante de la época romántica. Pero pasa por la superficie de todo ello, abrevia, resume, cuenta, adjetiva; jamás reproduce, jamás vuelve a crear. No hay proceso creador en el personaje del film, no hay un solo minuto en que el músico parezca estar componiendo y madurando su obra; hay, sí, mucha música que el personaje interpreta como si Chopin ya hubiera existido antes y no hiciera falta reproducirlo ahora. Esta ausencia de creación, este salto sobre la primordial obligación del film, es el primero y más importante de los escamoteos conseguidos; tiende a derivar toda emoción artística de la música misma, sin cumplir con la emoción artística de orden cinematográfico; tiende a confundir el film con un álbum fonográfico en Technicolor; tiende a agradar a las espectadoras que regalan fácilmente su emoción.

Tal escamoteo no está aislado: en toda la película se da el argumento por cosa resuelta y sin conflicto. A nadie se le escapa que se quiso pintar a un Chopin amante, y a una George Sand tan generosamente dedicada al músico, que la fama y el prestigio de éste dependieron del esfuerzo de la escritora, y de la inspiración que pudo representar (lo cual, históricamente, es una exageración y un acomodo). Para construir ese dúo la película incluye un “concierto fantasma”, ideado por Madame Sand, y según el cual Chopin conquistó, tocando a oscuras en un salón, el aplauso de un público que se resistía a aplaudir al debutante, y que lo aprobó entusiastamente porque creyó que quien tocaba era el consagrado Franz Liszt. La escena es, para los biógrafos de Chopin, una gruesa mentira, y para los espectadores no distraídos el plagio de un film francés titulado **Los amores de Chopin** (*La chanson de l'adieu*, Geza von Bolvary y Albert Valentin-1934), pero si con esa escena se simbolizara el comienzo del amor entre compositor y escritor, pudiera ser bienvenida. Después se sabe que tal escena, como todo lo demás de la historia de ese amor, es narración hecha desde fuera, y nunca el amor mismo. Simultáneamente al concierto, Alfred de Musset (anterior amante de la escritora) reflexiona en voz alta que para algunos el concierto comienza, y para otros termina, con lo que ridículamente quiere decir (no se concibe a Musset monologando servicialmente para los espectadores de Hollywood) que ha sido desplazado por un pianista polaco. Ya antes de eso el profesor Elsner había enterado al espectador, con mímica y ademanes, que era dable suponer un asunto amoroso entre Chopin y George Sand; entre ambos comentaristas, el film decreta que ese amor existe, sin que su nacimiento sea presenciado por el público: ese es el escamoteo. Pero, naturalmente, hay mucho más. Un amor de diez años es resumido en tres escenas; cuando Chopin está enfermo, el público se entera de ello, indirectamente, porque Liszt se lo cuenta a Elsner delante de la cámara; cuando Chopin tiene con George Sand las rencillas que condujeron a la separación, el público no ve ni sabe de qué conflictos



se trata, sino que, muy simplemente, oye a Madame Sand protestar, en un monólogo, de que “*últimamente ha sido tratada con evasivas*”; cuando el profesor Elsner quiere reconciliarse con Chopin, después de una larga ausencia, y es rechazado, el público no ve el rechazo (ni comprende las razones de que lo haya) porque Chopin se limita a negarse a recibirlo. Todo el film es desvío y resumen, sin un momento en que haya un conflicto dramático entre dos personajes: cuando lo hay (discusión entre Elsner y George Sand, después del viaje a Mallorca) ambos se limitan a hablar, haciendo una exposición general de puntos de vista, sin un énfasis que parezca verosímil.

¿Cuáles son los errores de producción que convierten en un film tan superficial a lo que debió ser un firme cuadro de época y una cumplida biografía? El primer error, sin duda, es suponer que con la música alcanza para cumplir la función artística, y que todo arte cinematográfico está de más. El segundo error es ofrendar la película a Paul Muni, y convertir a su profesor Elsner en el personaje más frecuentado por la cámara; en su calidad de testigo de toda la vida de Chopin, Elsner es el intermediario entre el músico y el espectador, y al convertir al protagonista en un tercero de quien se habla, impide crearlo con convicción ante la cámara. El tercer error es de una aterradora gravedad: consiste en ofrecer a Cornel Wilde el papel de Chopin. Durante los ocho años en que la empresa Columbia ha anunciado la producción del film, cambió una docena de veces sus planes, y enunció a varios actores como candidatos para el papel (recordamos a Francis Lederer, a Glenn Ford); ahora se equivocó definitivamente. Mr. Wilde es un señor alto y atlético a quien otras empresas querían convertir en un Robert Taylor; su musculatura es excesiva para el personaje al que ahora destroza; su capacidad de fingir tuberculosis es aproximadamente nula, y ha obligado al director a ponerle un abundante maquillaje blanco en la cara, para fingir una palidez que resulta estrictamente decorativa; su capacidad de actor es, aparentemente, la de un escolar. El resultado general de estas premisas es que ese personaje interpretado por ese actor, en esas circunstancias, tiene una inmejorable tendencia a no existir; es, además, que el libreto carece de fuerza dramática por la sencilla razón de que toda escena dramática ha sido cuidadosamente omitida; es, también, que el personaje de George Sand, al que Merle Oberon quiso dedicar sus mejores esfuerzos, se ve reducido al monólogo para infundir al espectador la idea de que existe, siente, piensa, quiere y odia. Inevitablemente, los monólogos (hay tres largos y otros menores) falsifican a un personaje y lo hacen inverosímil. Cuando Madame Sand pone ojos brillantes (véase a Bárbara Stanwyck en **Pacto de sangre**) para decir, muy largamente, su discurso contra la plebe, contra la envidia, contra la sufriente condición de ser mujer, hemos tenido la sensación de que Merle Oberon peleó en las antecámaras de los productores por conseguir, cuando menos, una escena que justificara su inclusión en el reparto y que diera al espectador una idea del personaje interpretado.

Para producir este insuficiente cuadro dramático, productores y libretistas maduraron durante ocho años, con más vigilancia de la boletería que de una mínima honradez artística, las más crasas falsificaciones a una historia que no tenían por qué modificar. Decíamos al principio que no hubieran importado las modificaciones si con ellas se hubiera conseguido un cabal resultado (aunque dudamos que tales medios conduzcan a un buen fin); ahora, después de compulsadas todas las fracciones del argumento, lo declaramos ininteligible y abstruso. Es comprensible que para conseguir un superficial cuadro de época la película coloque en fila a todas las

celebridades del momento, y dedique a Balzac dos únicas escenas en las que aparece tomando sopa y sirviendo de ocasional compañía a Chopin y George Sand; es comprensible que, para evitarse dificultades y peleas sobre los detalles, la película coloque en la isla de Mallorca, al servicio de los recién llegados protagonistas, un piano por el que, históricamente, debieron esperar varios meses; es comprensible que Alfred de Musset aparezca como amante de George Sand en un momento en que ya no lo era (aunque no hay ninguna garantía sobre los amantes de tal frecuentada señora); es comprensible que elimine del argumento al hijo de Madame Sand.

Es comprensible, en fin, el mal trato dado a catorce detalles que ignoramos, y que de poco valdría saber, y que de nada serviría verificar. Pero dentro de los detalles no es comprensible que el nombre de Kalkbrenner, perteneciente a un notable pianista de la época, sea dado por el film a un crítico malhumorado: correspondía incluir al pianista, o inventar un crítico llamado, por ejemplo, Dubois. Y, sin detalles, no es comprensible el conjunto de reformas, si después de ellas queda demostrado que nada se intentó ni nada se consiguió. Los únicos tres aciertos del film son: un recital que Chopin ofrece luego de recibir la noticia de que sus mejores amigos han muerto en Varsovia a manos rusas, interrumpiendo la música para incluir algunos violentos acordes de la Polonesa, y saltar luego del piano; la perfecta ligazón y resumen de los muchos recitales que diera por toda Europa a beneficio de la causa polaca; y el detalle de la gota de sangre que cae sobre las teclas y que da al espectador el primer símbolo de la tuberculosis que avanzaba.

A cambio de tres aciertos, el film ofrece una serie de tonterías indescriptibles, a cargo de un Paul Muni payaso e inferior, un escamoteo de todo drama, una insistencia en el monólogo, una falsificación de Chopin, una visión superficial de la época, un plagio de **Los amores de Chopin** (la mencionada escena del “concierto fantasma”, y la del primer encuentro con Franz Liszt) y, por sobre todo ello, una bambolla de Technicolor y de propaganda.

Nos queda la esperanza de que la empresa Columbia, el director Charles Vidor, el libretista y productor Sidney Buchman, el actor Paul Muni y el descubridor (quienquiera que sea) de Cornel Wilde, hayan recibido ya, de parte de la crítica estadounidense, el sermón que se merecen, y cuyo tema es, antes que toda consideración estética, una moral en la producción.

A nosotros sólo nos resta decir que esta película es un fraude.

Marcha, 26 de octubre 1945.



UN FILM EXCELENTE

La máscara de Dimitrios

(*The Mask of Dimitrios*, EUA-1944) dir. Jean Negulesco.

EL CADÁVER DE DIMITRIOS aparece en las playas turcas, en 1938; el novelista Van Leyden oye su historia de labios de un funcionario policial; posteriormente, el

novelista realiza un viaje por distintas ciudades de Europa y verifica detalladamente esa historia, por medio de archivos y testigos. Tropieza con un ex-compañero de Dimitrios; la mejor de las historietas se debe a ese obeso Mr. Peters; éste es, también, un importante personaje en el viaje y la búsqueda que el novelista realiza. Dimitrios ha sido un asesino, un estafador, un criminal a sueldo, un constante canalla. Sus muchos delitos aparecen recreados ante el espectador, a medida que el novelista Van Leyden llega a ubicarlos y detallarlos; sus escenarios son los de varias ciudades europeas; sus fechas abarcan quince años; sus calidades van en constante aumento, desde el primer asesinato y robo hasta los complejos recursos con que Dimitrios planea y realiza una labor de espionaje. El film termina con su muerte; en ese momento, el espectador conoce algo más que una carrera criminal: ha sido interesado, como tantas víctimas de Dimitrios, por su inteligencia, su audacia, su falta de escrúpulos, su fuerte personalidad.

Ese es el principal elemento de interés del film: como los auténticos héroes cinematográficos, Dimitrios dicta y cumple sus propias leyes. Otros elementos valorizan la obra. Ante todo, cabe señalar que el film se atiene siempre a los hechos; rarísima vez intenta pintar al protagonista con los adjetivos de los otros personajes; practica, correctamente, la máxima de que tres o cuatro hechos, adecuadamente expuestos, valen siempre más que quince o veinte palabras. Este principio es seguido por el film en todo momento; así, no se contenta con reconstruir los principales actos delictuosos de Dimitrios, sino que idea un argumento adicional, interrumpido por cada uno de los episodios, y reanudado hasta un final no enteramente previsible. Este argumento es la búsqueda de datos sobre Dimitrios que mueve al novelista Van Leyden: sus tropiezos, sus conflictos con un misterioso Mr. Peters que sigue sus pasos, que utiliza y aumenta sus informes, que no revela hasta el final sus intenciones. Aquí aparece la segunda fuerza del film: el juego de sus sorpresas, la abundancia de su humorismo, radicado casi siempre en este obeso personaje que enuncia continuamente la falta de bondad padecida por el mundo y que practica, simultáneamente, tantos actos de cinismo como para dejar comprobado ante el espectador que sus palabras sólo son una continua broma con la que intenta molestar deliberadamente al novelista que es su compañero, su enemigo y su cómplice en las diversas aventuras.

El tercer elemento de interés del film radica en que, como en **El ciudadano**, la personalidad del protagonista aparece reconstruida ante el espectador por medio de los relatos efectuados, diversamente, por quienes le conocieron. Este método de revelación gradual fue aprovechado oportunamente por **El halcón maltés** (1941), modelo de film policial, en el que el objetivo del conocimiento no era un personaje sino, más completamente, un argumento. El espectador era primeramente desorientado; luego con una estricta sujeción al principio de exponer continuamente hechos y (lo que es aún más valioso) a la psicología de los personajes presentados, era enterado del argumento, de su riqueza y complicación, de su insinuada filosofía. En **El halcón maltés** está el antecedente directo de esta historia de Dimitrios: la misma empresa Warner Brothers enfrentando el mismo género policial, con dos de sus mismos intérpretes (Sidney Greenstreet, Peter Lorre), moviéndose en el mismo ambiente de delito, de engaños mutuos, de cinismos confesos. Una escena es idéntica: el momento en que Mr. Greenstreet desenvolvía, allá, el paquete que contenía

la joya conocida como el Halcón Maltés, motivó, sin dudas, el momento que aquí desenvuelve, con los mismos nervios, la misma avidez, el paquete que contiene un millón de francos. Entre uno y otro film hay muchos puntos de semejanza, que obligan a la comparación; ambos suscitan igual calidad y cantidad de interés; alguien sabrá decir, algún día, que el apogeo del género policial, en la novela y en el cine, se debe, entre otras causas, a la limpieza de expresión que el tema permite, a su posibilidad de mostrar y mantener todos los elementos del problema, sin necesidad de recurrir a los improbables amores y rencores con que otros turbios personajes confunden otros vagos argumentos. El atractivo de lo policial es, en última instancia, el gran atractivo del film.

Sin embargo, el film es inferior al libro en que se basa, y es inferior, también, a **El halcón maltés**, su claro antecesor. En aquel film todo el argumento era un “puzzle” solucionado, estricto; en éste es una acumulación, un catálogo. Sus primeras escenas anuncian, al presentar el personaje, que la obra policial debe coordinar y unir sus elementos en alguna forma armoniosa, artística (de esa base parte el novelista cuando inicia su búsqueda); sin embargo, el conjunto del argumento sólo tiene por objetivo dibujar un personaje, sin que los diversos episodios a los que se recurre tengan entre sí otro vínculo que su protagonista. Esa ausencia de un acuerdo total y ajustado entre todos los elementos de su trama es el factor de inferioridad de este film ante **El halcón maltés**. Del mismo vicio acumulatorio padecía, no lo olvidemos, **El Ciudadano**, pero el film de Orson Welles buscaba el contraste entre sus enfoques, buscaba su grandeza en la grandeza de su propio protagonista, y buscaba su virtud artística en originalidades de forma que hoy como entonces son impresionantes y discutibles.

El libro de Eric Ambler en que se basa **La máscara de Dimitrios** es más rico, más diverso, a veces más profundo, que el film. Posee las facilidades de la mayor extensión del relato verbal, de la deliberada ambigüedad. Está escrito por un novelista que finge ser ingenuo, que narra los hechos dudando de su veracidad, que emite opiniones, que detalla con abundancia, que no omite los puntos oscuros porque después puede explicarlos. El film omite algunos episodios, modifica otros y, sobre todo, se ve necesitado de contar la historia con una continua veracidad dando como ciertos algunos hechos que, legítimamente, pudieron ser adulterados por las segundas y terceras personas que los narran. Por eso el film es más simple, más convencional.

Es probable que estas fallas formales, producidas por ciertas naturales limitaciones de la expresión cinematográfica, y por la obvia dedicación del film a públicos menos literarios, rebajen el sitio que **La máscara de Dimitrios** pudo tener entre los mejores films policiales. Pero están ampliamente compensadas, en cambio, por las virtudes de la exposición cinematográfica: por el relato directo y realista de una carrera delictuosa, por la personalidad y la atracción de su protagonista, por el continuo interés de su diálogo, por la intensidad de sus “suspensos”, por las excelencias de libreto, fotografía e interpretación en que continuamente se apoya. De



sus actores, el más notorio, y ciertamente el más atractivo, es Zachary Scott (Dimitrios); preferimos, sin embargo, el novelista que realiza Peter Lorre, o el Mr. Peters de Sydney Greenstreet, nunca tan seguro y tan dueño de su papel, tan ágil y tan magnífico como cuando agrega a su enorme cuerpo un insospechable y romántico espíritu de aventura. En personajes secundarios, Victor Francen, Faye Emerson y Steve Geray ratifican la continua y elogiada calidad de todos los intérpretes del film

Marcha, 26 de abril 1946.



Bésame y verás

(*Kiss and Tell*, EUA-1945) dir. Richard Wallace.

ERA NATURAL E INEVITABLE: Shirley Temple tenía que crecer. Lo esperaban los productores cinematográficos y sus congelados capitales, que durante cinco años asistieron, con un silencio lleno de ansiedad, a la ciega evolución y al trabajo incansable de los tejidos y de las hormonas que, imperceptiblemente, un poquito todos los días, estaban haciendo de la niña de antes de ayer, la mujercita o al menos la adolescente de hoy. También lo esperaban, sin darse precisa cuenta de ello, las mamás de Paso de los Toros (Tacuarembó-Uruguay) y las de Isfahan (Teherán-Irán), que hace cinco a diez años soñaron -"para mis hijos lo mejor"- que su hijita (morena, boca sucia y ligeramente bizca) era igual a Shirley Temple. Lo esperábamos nosotros también, bajo la forma de un reiterado testimonio cinematográfico, destinado a probar, entre otras cosas, que las señoritas de Teherán y de Tacuarembó no debían desfallecer y hasta podían alegrarse de ser inconfundibles con Miss Temple.

Bésame y verás confirma tan diversos géneros de expectativa. Los entumecidos capitales han recobrado su libertad; los productores su confianza en la civilización. Y las rectas mamás del mundo conocido, que siguen ensortijando los lacios cabellos de sus hijas y alentando su cuestionable parecido con la Joven-Actriz, siguen también reconociendo en "Bésame y verás" el modelo de sus afanes maternos. En cuanto a nosotros, infalibles augures de toda desgracia cinematográfica, no temíamos en vano. **Bésame y verás** es la infeliz glorificación de la tontería que inunda los quince años como un seguro síntoma de la edad. Le sirve de expediente una increíble fábula de enredos que, a falta de una mínima verosimilitud, se ampara en la buena voluntad de los personajes del film, sus espectadores y de los acomodadores del cine, confabulados para dejarse engañar por las robustas mentiras de Shirley Temple.

El vicio de origen reside en creer que la tontería del personaje debía extenderse al libretista. El libretista de **Bésame y verás** (Hugh Herbert), se abrazó con ardor a esta creencia.

Marcha, 3 de mayo 1946.



Mala mujer

(*Scarlet Street*, EUA-1945) dir. Fritz Lang.

LAS COSAS QUIEREN un comienzo. El comienzo de **Mala mujer** se llamó **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944). La feliz culminación de esta empresa artística, que dio a la temporada de 1945 uno de sus pocos films valiosos, inspiró -consta públicamente- esta otra empresa que a falta de mejores títulos, viene a enriquecer la lista, tan poblada siempre, de los grandes fiascos cinematográficos, encabezada en 1946 por **El retrato de Dorian Grey** y **Las campanas de Santa María**.

La escena es imaginable: Walter Wanger (el productor), Nichols (el libretista), a Edward G. Robinson y presentes pero un poquito alejados, a Joan Bennett y a Dan Duryea (los intérpretes). Les han hablado de arte y de negocio cinematográficos. Han tomado whisky y han acordado **La mujer del cuadro**, con una experiente sonrisa de satisfacción. Hay que agruparse otra vez y copar el mercado mundial. Fritz Lang, europeo, sugiere un tema audaz, amoral, que sorprenda y cautive a la burguesía. Wanger se frota las manos pero un fantasma nubla sus cálculos: la censura. Oh, pero Mr. Nichols es muy hábil. Él sabrá decir sin decirlo. Yo votaría por **La Chienne**, una novela donde hay disolución, cinismo, amor violentamente reclamado y muerte. Los públicos la discutirán, pero primero tendrán que verla. Walter Wanger comprende este idioma y acepta.

LA PUBLICIDAD. Las cortinas de humo -humo en Technicolor- de la publicidad, tuvieron amplio campo de expansión. Pocos señuelos son codiciados con tanta voracidad por el público, como el tema sexual en cualquiera de sus variaciones, desde la pasión de alcoba "a la francesa" hasta la investigación científica capaz de despertar la más grosera y sucia curiosidad. Algunos grabados de Joan Bennett convenientemente desvestida, y algunas esenciales alteraciones de la verdad acerca de su entredicho con el Departamento de Censura, rodearon a **Mala mujer** (y peor título), de esa atmósfera de insana expectativa que tanto conviene al negocio cinematográfico en general y a los múltiples Walter Wanger que lo elaboran, en particular.

Conviene que se sepa que la proyección de **Mala mujer** no fué autorizada hasta que las escenas tachadas por la censura fueron corregidas en el sentido impuesto por la censura. Y que ninguna clase de protesta pudo levantar la interdicción que pesaba sobre ellas y que determinó su posterior enmienda, porque el Código de Mr. Hays no concede apelación. Sea dicho esto en repudio del régimen de censura que asfixia al cine americano, pero no, en ningún sentido, como salvoconducto para **Mala mujer**. No vaya a ocurrir ahora que el film quiera ampararse en la mutilación, para justificar sus numerosos defectos, su nulidad global. Las amputaciones decretadas por la censura debieron perjudicar a **Mala mujer**; eso es obvio. Pero la película en sí es una entera falsedad y no la hubiera redimido una mayor audacia para fotografiar los escotes de Joan Bennett.



EL TEMA. Es falso el tema de **Mala mujer**, o mejor, el argumento en que el tema se realiza. La mujer (Joan Bennett) debe extraerle plata al “viejo” (Edward G. Robinson) porque así lo exige su “gigoló” (Dan Duryea). Pero estos supremos artífices del vivir de lo ajeno, al menos en la realidad, eligen su presa cuidadosamente o sucumben a su falta de tacto. En cambio, en **Mala mujer**, cultivan el equívoco de que “el viejo” pinta cuadros que se venden a \$ 50.000 dólares, mentira fácilmente verificable y por lo demás, no dicha por Edward G. Robinson sino malentendida por Joan Bennett. Otros malentendidos y algunas inocencias capitales, imperdonables en un “gigoló”, ayudan a empujar la anécdota hasta el desenlace. Y como **Mala mujer** reconoce la insuficiencia del motivo central -el honrado empleado bancario que se hunde por una mujer- cree fortalecerse injertándole un acto final de tono salvacionista, en que el personaje arrastra por las calles su derrota y su demencia, perseguido por las voces fantasmales de la mujer que asesinó y del “gigoló”, que lo sustituyó injustamente en la silla eléctrica. Otros injertos son aún menos justificables, como el episodio de un detective, de cuya lejana muerte no había por qué dudar y que se incorpora gratuitamente a la película, sin alegar otro derecho que el de estar vivo. Todo esto se parece cada vez menos a lo que quedó resuelto en el despacho de Mr. Wanger. Si la culpa es de Dudley Nichols, no es la única que se le puede imputar.

LA REALIZACIÓN. Suyo es el frondoso libreto que, sobre todo en la primera mitad del film, inmoviliza las cámaras en un dialogado tenaz y falto de rigor y de necesidad. Suya es también la dosis de cinismo y la pretendida audacia de las situaciones, tan pregonadas por la publicidad y que, antes y después de la censura, son la razón de ser de la película. Los atrevimientos de **Mala mujer** son pueriles, casi candorosos. Se limitan a los empujones que le dispensa el “gigoló” a su mujer, a las palabras dichas por el costado de la boca, a la frecuencia con que Joan Bennett exhibe sus cuatro hermosas extremidades y sus adyacencias más inmediatas. Pero nada de esto es licencioso, en el buen o en el mal sentido. Nuestro público recuerda **Tempestad**, **Amanece**, **Nina Petrovna ha mentido**, **Éxtasis** y no puede ver más erotismo en **Mala mujer** que en un noticiario mostrándonos, en casi toda su extensión, las saludables bañistas de Palm Beach. Menos podría ver en ella, claro está, el cínico documento de costumbres que **Mala mujer** quiso ser alguna vez.

No hemos regateado por descuido el nombre de Fritz Lang. Él es el director de **Mala mujer** y el responsable del todo. Por otra parte, pocas veces se discierne mejor una responsabilidad que cuando se la hace recaer sobre el nombre ilustre de Fritz Lang, minucioso hacedor de sus films, enamorado de su oficio. Fritz Lang debió hacer valer su potestad para impedir este grueso desacierto. Pero se rindió también a la necedad de la empresa y ahora no puede lavar las manos, atribuyéndose algunas excelencias de fotografía o de sonido. Ya se había equivocado antes con **Prisioneros del terror**.

Mala mujer sólo deja un nombre para el elogio: el de Edward G. Robinson. Valga como tal esta mención.

Marcha, 10 de mayo 1946

Títulos citados

Amanece (*Le jour se lève*, Francia-1939) dir. Marcel Carné; **Éxtasis** (*Ekstase*, Austria-1933) dir. Gustav Machaty; **Nina Petrovna ha mentido** (*Le mensonge de Nina Petrovna*, Francia-1937) dir. Victor Tourjansky; **Prisioneros del terror** (*Ministry of Fear*, EUA-1944) dir. Fritz Lang; **Tempestad** (*Orage*, Francia-1937) dir. Marc Allégret.



Una función en el “Teatro Libre de Montevideo”

UN CONJUNTO DE aficionados, integrantes del conjunto del rubro, llevaron a escena el jueves 9, en la sala del Victoria Hall, una pieza teatral de Charles Dickens perteneciente a la primera época del autor. Algunos errores y algunos inconvenientes de fuerza mayor formaron en el público, legítimamente, una mala opinión del espectáculo. El error básico estuvo en la elección de la obra; se trata de una pieza de enredos, cuya materia prima es la falsa identidad o la falsa locura de sus protagonistas, y cuya característica formal más acentuada es la falsa necesidad de que todos los personajes reflexionen en voz alta, única manera de que el espectador se entere de sus poco importantes conflictos. Ambos recursos —el continuo enredo, el continuo monólogo— fueron explotados más eficazmente en otras farsas posteriores a Dickens, y dejados más tarde de lado como pertenecientes a una rudimentaria forma teatral. El único pretexto que podría existir para ponerlos hoy en vigencia reside en su eficacia: en defender por la continua risa los convencionalismos de su tema y de su manera. Pero *El extraño caballero* no tiene gracia ninguna; sus cinco cuadros transcurren penosamente, informando al público sin sorpresa, sin humorismo, de algunos malentendidos, y solucionándolos al final sin siquiera aprovechar la posible gracia del conjunto total de los enredos. Frente a tanta apagada ingenuidad, el público se limitó a no participar, a no reír, a contemplar a los actores sin creer en su juego. La primera razón del fracaso está en la elección de la obra: fue un error con consecuencias.

Los intérpretes formaron un conjunto muy irregular, muy objetable. Tuvieron algunas disculpas para aducir: estuvieron privados del apoyo del público, privados de personajes bien contruidos, privados hasta de tiempo para ensayos (nos consta que el espectáculo se adelantó en quince días a la fecha primeramente fijada, porque uno de los principales actores debía partir para el extranjero; nos consta que algunos de los intérpretes se hicieron cargo del papel dos o tres días antes de la función). Esas disculpas son válidas para un teatro de aficionados; es bueno tenerlas en cuenta para saber ubicar con precisión a intérpretes que recién comienzan, para saber prescindir de la crueldad que a un espectador de fuera despiertan. Pero esas disculpas no alcanzan a la innecesaria afectación, a los altibajos en el volumen de voz de que padeció el Señor Stábile, ni a la apagadísima interpretación de Beba Romero Roca (no entendimos, no oímos, el segundo cuadro de la pieza), ni a la terquedad con que la Srta. Gloria Romero Roca comenzó a interpretar su posadera en el mismo equivocado estilo en que el año pasado interpretó por dos veces un personaje de Bernard Shaw (*Cómo él le mintió al marido de ella*, funcio-

nes de La Barraca, 1945). Las únicas actuaciones felices fueron, tenidas en cuenta las circunstancias, las de Rómulo Boni, Jacques Després y Martha Castellanos. El resto debe figurar, lleno de buenas intenciones, en un discreto silencio.

Escribir sobre el teatro de aficionados es una incómoda función, que tiende a construir una imprecisa relación (de erróneo agradecimiento, de erróneo rencor), entre comentados y comentaristas. Los cronistas teatrales montevideanos suelen utilizar la comodidad de no escribir, o las ventajas del escribir vagas palabras de aliento, que por ceremoniosas y ocasionales para poco o nada sirven. Hay casos peores: hay comentaristas teatrales que se presentan en el mismo escenario de la función y aclaran que el espectáculo es bueno y loable, de lo cual toma debida nota el público que está en la sala, y ninguna nota el público que no está en ella. Esta función del Teatro Libre no padeció de los discursos de terceros, ni fue presenciada por la crítica montevideana. Esas virtudes dejan sin embargo algún vacío, y ese vacío produce algún desaliento. Parece hacer falta alguien que diga que hubo un espectáculo, que tuvo tales y cuales errores, que su repetición no es deseable y que, sin embargo, estos tropiezos y estas equivocaciones son más elogiables, más útiles, que la quietud, la renuncia, la falta de vanidad.

Marcha, 17 de mayo 1946.



LA OBRA DE UN ARTISTA

Fueros humanos

(*Man's Castle*, EUA-1933) dir. Frank Borzage.

EN 1933-34 FRANK BORZAGE realizó este film que cuenta con la más común de las historias: una pareja se encuentra, se casa, sufre algunos contratiempos y se sobrepone a ellos. El film casi no posee argumento, porque así no se puede llamar a las tres o cuatro anécdotas aisladas que la integran. ¿Cuál es el motivo de que una película tan simple y tan común haya sido catalogada como obra de arte y siga mereciendo, en ésta que es ya su segunda reposición, el elogio admirativo de sus espectadores? Juzgada a la luz del cine moderno, la obra padece de la escasez de historia, de la adición final de una historieta policial, de la pobreza de realización que todo film anterior tiene frente a la plenitud de recursos con que el cine cuenta en 1946. Nos parece encontrar dos motivos para esa perduración. El primero es pequeñísimo, y sólo convencerá a quienes sean muy aficionados al cine: ésta es (como **Sin el rugir del cañón**, como **¿Y ahora qué?**) una de las obras que conquistaron a Frank Borzage el título de artista, tan pisoteado luego por él mismo en casi toda su ejecutoria posterior. El segundo motivo se pelea con todos los teóricos que exigen al cine (y a todo arte) la obligatoria militancia de los problemas de su tiempo: consiste en que el tema de **Fueros humanos** es eterno y siempre vigente, porque es la dicción en términos poéticos de un problema de amor y de casamiento, frente a la rutina de los días iguales, a la mutua esclavitud de sus pro-

tagonistas, a la cárcel de su vivienda, al lazo de los hijos. El personaje de Spencer Tracy se plantea en un principio en términos de bohemia y de aventura; su imagen está en los pájaros, su espíritu en la frase "**Estos barcos están podridos, como todo lo que está anclado**", o en su confeso impulso de escapar apenas oye el silbato de un tren. La figura de Loretta Young juega, como en la vida real, un papel pasivo; no quiere enlazar a su hombre, pero el curso natural de las cosas la lleva a hacerlo, a encerrarse entre cuatro paredes todo el lirismo de su marido. El argumento único del film está en ese contrapunto, y Borzage sabe decirlo con una expresividad sin excesos y sin vehemencia. Cuando se realiza el matrimonio un lejano silbato de tren le sirve para plantear de pronto el conflicto esencial que la unión supone; cuando, después, Spencer Tracy comenta entre sonrisas tiernas (como espectador de su propia aventura) la excesiva esbeltez de su mujer, ésta responde con su necesidad de tener una cocina nueva, y el contrapunto de las primeras frases se torna (admirablemente) en un diálogo franco sobre la cocina indicando así claramente a dónde apunta el triunfo; cuando, vencidas las objeciones económicas y también la resistencia de Tracy a esclavizarse en cuotas, él lleva a su casa la cocina nueva y la introduce frente a la sorpresa de su mujer, ésta evita toda literatura y todo verbalismo: cae de rodillas, entre sollozos y sonrisas, en una escena de emoción firme y contenida que llega hasta el patetismo. Algunas escenas culminantes muestran el aliento poético del realizador; no, por cierto, balbuceando lindezas sobre el cielo y las estrellas, sino manteniendo a una estrecha atención a sus personajes, a su verdad psicológica, a los reales conflictos que sustentan y a la derivación que de éstos se produce. Cuando ella sabe que ha de tener un hijo se siente culpable de esclavizar así a su marido, y hasta lo echa de su lado para no impedirle la felicidad de su bohemia, de su fiebre de viajar, de su completa independencia. Aquí el problema pasa a ser permanente, y de su solución depende todo curso posterior de los hechos; el film plantea una primera solución (el marido se complica en un asalto, para dejar dinero a su esposa antes de abandonarla) y la hace fracasar; la segunda solución (emprende un viaje junto con su esposa, y atiende así a sus dos urgencias) es una componenda irreal y falsa entre dos caminos opuestos, y si Borzage la propuso o aceptó, debemos agradecerle aún que haya querido mantener así su intención poética frente a las exigencias de una censura que pide matrimonios unidos y felices al final de todos los films.

La mención de estos puntos fundamentales y la síntesis a que está obligada esta crónica pueden hacer creer que el drama de **Fueros humanos** persigue en términos cinematográficos a la tragedia griega o se complace en acumular emociones sobre hechos obvios. La realidad del film es más compleja, más rica: su cuadro de conflicto eterno incluye también la ternura y la comedia, alguna vez (acertando) el cinismo, y (equivocándose) un apunte de folletín que felizmente no prospera. Esa riqueza permite hacer hoy al film objeciones sobre falta de unidad de su argumento, sobre la escasa convicción de sus personajes secundarios, sobre la simpleza de diálogos en que incurre cada vez que se aparta del tema principal. Estos defectos



que no olvidaríamos frente a un film de hoy, hacen más valiosa la reposición de una obra de trece años que no necesita disculparse por su edad antes de comenzar a decir su contenido. Así debe ser Cine Arte; si hoy somos rendidos espectadores de **Fueros humanos**, es por los valores permanentes que contiene, y porque refleja la obra de un artista que pudo sobreponerse, aunque sólo hubiera sido en este momento, a toda la organización industrial a la que pertenecía.

Marcha, 21 de junio 1946.

Títulos citados (Ambos dirigidos por F. Borzage).

Sin el rugir del cañón (*No Greater Glory*, EUA-1934); **¿Y ahora qué?** (*Little Man, What Now?*, EUA-1934).



Cuéntame tu vida

(*Spellbound*, EUA-1945) dir. Alfred Hitchcock.

EL FILM POSEE dos argumentos. En el primero, una doctora psicoanalista toma como paciente a un hombre que ha perdido la memoria, que sospecha haber cometido un crimen y que padece de lo que el film llama un “complejo de culpabilidad”; ese argumento termina con la feliz solución de tales inconvenientes. En el segundo, la misma psicoanalista aclara aquel crimen, corre riesgo de ser la víctima de otro, y supera hábilmente el trance. En ambos argumentos, y especialmente en el primero, el director Alfred Hitchcock insinúa como finalidad el conocimiento de los hechos: no la aventura, ni la peripecia dramática, ni el castigo, sino la obtención de la verdad. Ese principismo, reforzado por los métodos del psicoanálisis, haría cumplir al film con las más firmes consignas del género policial, manteniendo al célebre director en el alto sitio que ocupa entre los mejores realizadores de tal estilo. El análisis lógico perturba, sin embargo, la limpidez del cuadro: el film abunda en casualidades, en ingenuidad (un personaje huye, pero deja antes una carta en la que señala el hotel donde residirá), en la increíble facilidad con que la psicoanalista descubre verdades con elementos insuficientes, en pequeñas trampas con las que se cubren los baches del argumento. Esos reparos no tienen importancia; la tiene, en cambio, el hecho de que la amnesia del paciente le permita al argumentista una gran libertad para incluir o postergar los datos importantes del tema. Estas observaciones tienden a colocar en su justo nivel la identidad policial o pseudo-policial del film.

Pero Mr. Hitchcock sabe muy bien que sus espectadores no se dedican a esas sutilezas, ni se preocupan de ajustar definiciones, ni, en última instancia, les importa saber lo que dicen cuando hablan de “obra maestra”. Sus espectadores se preocupan del interés dramático del argumento, y de la cantidad o intensidad de las emociones procuradas. Y Mr. Hitchcock, que los sigue, tiene en su mano la excelencia de un libretista como Ben Hecht y su propia excelencia de realizador. El resultado es así doblemente virtuoso, por sus elementos y por su combinación. Por

un lado, el libretista ha dosificado los métodos del psicoanálisis, y en la batalla de insistidas preguntas y protestadas respuestas ha impuesto un diálogo rico e intenso. Por otro lado, el realizador ha decidido recordar sus propias obras, a veces imitarlas, siempre mantenerse en su mejor estilo. Las aventuras del viaje que doctora y enfermo realizan (huyendo de la policía y persiguiendo el subconciente) recuerdan al viaje similar de la pareja de **39 escalones** (*39 Steps*, 1935); las diversas tomas fotográficas de un simple vaso de leche, con las que se centraliza en un objeto toda la tensión dramática de una situación recuerdan un motivo idéntico de **La sospecha** (*Suspicion*, 1941) los “crescendos” musicales con que se comentan e insinúan los turbios procesos mentales del protagonista, recuerdan los recursos idénticos que Hitchcock usara en **La sombra de una duda** (*Shadow of a Doubt*, 1943). Esta fidelidad a sí mismo parece ser un continuo plagio del realizador; puede ser, también, la buscada recombinação de todos sus recursos para lograr alguna vez un compendio perfecto y una obra maestra del continuo “suspense”. Debe anotarse, en primer lugar, que esos recursos siguen siendo continuamente eficaces (lo cual quita importancia a la repetición) y, en segundo lugar, que toda la carrera del realizador (exceptuándose **Rebeca**, 1940, y **Ocho a la deriva**, 1944) es un intento continuo de lograr aquella obra maestra del “suspense”. En este film, como en **La sospecha** hay de todo, conocido y por conocer: cuando el director suelta a Gregory Peck (presuntamente loco) con una navaja en la mano, por las habitaciones donde otros duermen, cuando le hace brillar los ojos en medio de una situación propicia al crimen, cuando deja a la indefensa Ingrid Bergman a merced de una pistola, cuando hace depender una situación de una puerta que se abre o cierra, el espectador se aferra al asiento y manifiesta por el film un excluyente interés. Ese es el objetivo perseguido por el director, y su mejor demostración de habilidad; la construcción de una película en episodios con tanta convicción de diálogos y libreto, con tanta precisión y detalle para formular cada amenaza, que los espectadores menos ingenuos serán sus admiradas víctimas.

Si el resultado final de **Cuéntame tu vida** es, así, un resumen intenso y ordenado de las emociones que el espectador buscaba, no se sospeche por ello que Hitchcock se dedica únicamente al melodrama, ni se contagia pérfidamente del folletín. Desde hace muchos años él mismo sostiene la necesidad de ser risueños, y aquí pone en amena práctica su teoría, un poco mediante el talento de Ben Hecht, que escribe todo un diálogo sobre el amor, la mujer y el psicoanálisis, y otro poco mediante su sana costumbre de disolver el “suspense” en una carcajada o una sonrisa. Con todo eso, y con la labor de Ingrid Bergman, hay motivos bastantes para no dejar de ver **Cuéntame tu vida**, a pesar de las mejores objeciones que podamos presentar contra el plan general del argumento.



Marcha, 28 de junio 1946.



CINE MEXICANO

Los tres mosqueteros

(Argentina, 1946) dir. Julio Saraceni.

ESTÁ MUY DIFUNDIDA la errónea creencia de que ésta es una película uruguaya y de que, en cuanto tal, no posee los defectos elementales que molestaron en las anteriores producciones nacionales. Los elogios derivados de esa creencia son inevitablemente erróneos y claman por alguna corrección. El programa del cine de estreno da alguna luz sobre el asunto: allí se habla, entre adjetivos que el pudor no repite, de “*la primera producción extraordinaria realizada en el URUGUAY*”. La frase es muy significativa; dice, con un respeto por la verdad poco frecuente en cualquier propaganda, que ésta no es una película uruguaya; insinúa veladamente que el Uruguay es apenas el terreno en que se filmó; declara ingenuamente que el film cuenta “*con intervención de destacados elementos locales*”, olvidándose de que si éste fuera un film realmente uruguayo, el máximo admisible sería la “*intervención de algunos destacados elementos extranjeros*”. El error de regalar al Uruguay lo que a éste es ajeno incita a otros errores: a las fervorosas declamaciones patrióticas, al inexacto orgullo, al ilusorio proyecto que hoy se forja para el futuro. Si el Uruguay se enorgullece de este film, Norteamérica puede enorgullecerse de la teoría de la relatividad, porque allí está el alemán Alberto Einstein disfrutando su gloria.

El cine es una conjunción de dinero, técnica y talento; en el Uruguay no abundan ninguno de los tres ingredientes, y si a algún capitalista le vienen a pedir dinero, le disimularán cuidadosamente el hecho de que no cuentan con los otros dos. En un país en que sobran cinco dedos para enumerar los buenos cuentistas, los buenos pintores, los buenos músicos, difícilmente habrá nunca cine, difícilmente existirá la organización, la resistencia, el poder innovador, la capacidad científica con que un día se inició Hollywood. Pero viene el señor Jaime Prades y vuelve a hablar de lo mismo que viene diciendo hace diez años: de esfuerzos, de patriotismo, de espíritu de empresa; si se analizan y resumen sus palabras, se descubrirá que está hablando de “organización”; si se le pregunta cómo va a organizar lo que no existe, contesta con dos hechos esencialmente mentidos. Uno es la iniciación de un concurso de actrices radicalmente vergonzoso y comercial, en el que se comprometieron la empresa Columbia, el Cine Ambassador, la revista *Cine Radio Actualidad*, una marca de productos de belleza, y algunos desaprensivos; el otro es la filmación de **Los tres mosqueteros**, película argentina en la que el Uruguay poco tiene que ver. El film es una respuesta muy cruda a toda la bambolla patrioter que el señor Prades, sus allegados y otros ingenios pueden pronunciar sobre el cine uruguayo. Alguien dice que el Uruguay puede producir magníficos hilados de algodón, alguien le observa que aquí no hay algodón, y el primero demuestra su tesis importando hilados del Brasil. Esa es la forma más original, más risueña, de convertir el asunto en un Viva La Patria.

¿A dónde van los adjetivos pronunciados tan fácilmente por los espectadores del film, a dónde va la premura con que las gentes se preguntan, unas a otras, si la película está o no bastante bien? Si respondemos que éste es un film mejicano la pregunta es retirada y alguna extrañeza suceda a la primera inquietud. Cuando el director, todos los técnicos, todos los aparatos, y la mayor parte de los intérpretes

son argentinos, mal puede hablarse de cine uruguayo y basar sobre esas palabras su erróneo fervor. Y si, afirmados en el asunto, comenzamos a decir que ésta no es una película meritoria para ningún estudio argentino y que su somera corrección de diálogos y decorados sólo es un mérito cuando es alcanzado por los novicios, no provocaremos ningún interés en ningún lector porque estaremos entrando en el análisis de lo que ya se sabe que es malo, como los dramones mejicanos, sin que la penosa confección de la crónica arroje alguna luz para quien comience a leerla.

Por otra parte, estamos seguros de que no es vergüenza para el cine mejicano filmar *La dama de las camelias* o *Naná* o *El Conde de Montecristo*; es una vergüenza, en cambio, que su más importante rubro de producción se componga de los extintos dramas extranjeros del siglo pasado. Para el cine argentino no sería una vergüenza filmar *Los tres mosqueteros*; sería una inferioridad, una decadencia. Pero para cualquier presunto cine uruguayo sería una vergüenza auténtica que “*la primera producción extraordinaria realizada en el URUGUAY, con intervención de destacados elementos locales*”, tuviera por argumento a *Los tres mosqueteros*, a sus complicadas intrigas, a la historia de los herretes de diamantes de la Reina, a la convencional bravura de sus protagonistas. Después de dos o más versiones francesas, después que Hollywood la filmó en serio (Walter Abel, Paul Lukas, 1935) y en broma (Hermanos Ritz, 1938), después que Cantinflas hizo con la novela su mejor éxito cinematográfico, sólo a un fusil de repetición o a un alma ingenua se le ocurre filmarla en serio, comprometiendo en ello sus mejores esfuerzos y la presunta creación de un cine nacional. Al señor Jaime Prades, de origen uruguayo, que vive y triunfa en Buenos aires, se le ocurrió hacerlo así. La mejor manera de olvidarnos de sus absurdas ideas, es fingir que la película es mejicana, y aconsejar a todo futuro espectador que la vea con tal predisposición. Calza maravillosamente, y calma, entona y descongestiona toda errónea preocupación patriótica⁵.

Marcha, 19 de julio 1946.

MAL PRINCIPIO

Aquí empieza la vida

(Week-End at the Waldorf, EUA-1945) dir. Robert Z. Leonard.

TAL VEZ NUNCA vayamos a Nueva York; si fuéramos algún día, seguramente no nos hospedaremos en el Waldorf Astoria. Esta desoladora circunstancia fue prevista por Metro Goldwyn Mayer y por el Waldorf Astoria. Y resolvieron no dejarnos morir, sin haber conocido, desde San José y Cuareim, las ociosas comodidades que el famoso hotel brinda a sus ociosos huéspedes. Este generoso propósito de difusión no da tema a una de esas “rarezas” o “miniaturas” que suelen integrar el programa del cine Metro con más felicidad que la película de fondo. Peor que eso, da tema

⁵ Esta nota tuvo violentas consecuencias para H.A.T. Ver *Un periodista aprensivo* en pág. 888.

a la película de fondo. Ahora sabemos que, “early in the morning”, un ejército de limpiadores acomete los vidrios innumerables del numeroso edificio y que a toda hora del día y de la noche, un ejército de detectives, ascensoristas, mecanógrafas, telefonistas y plomeros, acuden a sus deseos o los fabrican si usted no los tiene.

¿Y qué relación tiene todo esto con el cine?



Ay, bastante más que la que tiene el viejo romance en que reinciden Walter Pidgeon y Ginger Rogers, por un lado, y Van Johnson y Lana Turner, por otro, postergando inútilmente el sospechado, el temido desenlace amoroso con que se hace coincidir el final de la película.

La ignorancia mutua en que viven ambos romances —no hay más contacto entre ellos que un excitado tropieza entre Lana Turner y Walter Pidgeon en el “hall” del hotel— no es una originalidad absolutoria. Sobre ella pesa una docilidad para con el lugar común (la actriz rica y famosa que es desdichada porque “no hay amor en su vida”; el soldado al borde de la muerte, sin familia y sin amigos en la gran ciudad); y la existencia de dos pelícu-

las en una es una circunstancia agravante, inútilmente subrayada por el doblaje, por la presencia de Xavier Cugat, por la interpolación de un negociado de petróleo sujeto a una pesquisa policial alentada por las infidencias capitales de los interesados.

Si el objeto de la película era ganar posibles huéspedes para el Waldorf Astoria, otra imposibilidad se interpone ahora entre nosotros y el hotel: la insuficiencia mental de que es probado testimonio **Aquí empieza la vida.**

Marcha, 2 de agosto 1946.



EXCELENTE FILM BÉLICO

Fuimos los sacrificados

(*They Were Expendable*, EUA-1945) dir. John Ford.

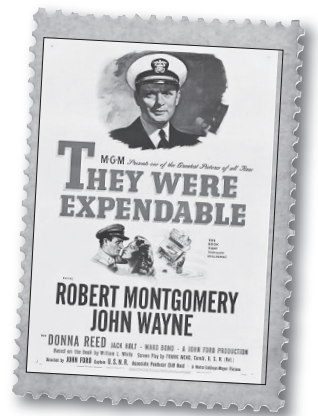
LA GRAN PELÍCULA DE la guerra 1939-45 todavía no se ha filmado; quizás se produzca en 1950, cuando sean posibles la imparcialidad, la objetividad, la exactitud. Los mejores films bélicos de los últimos años no pudieron enfocar totalmente la guerra, juzgar sus orígenes o sus consecuencias, plantear su política tan claramente como su acción. Se atuvieron al relato firme y enérgico de los hechos (**Aventuras en Birmania**), al drama íntimo de soledad y temor de alguno de sus hombres (**El sargento inmortal**), o al ya repetido y convencional tema doméstico que surge de mostrar la guerra en el hogar que deja el soldado ausente; el mejor de los films de esta guerra, **Hidalgos de los mares**, poseía las tres características. La gran mayoría de los otros films deprimen igualmente a la verdad y a la estética:

ensalzan el heroísmo de Wallace Beery, de Gary Cooper, de Brian Donlevy, mezclan el espionaje, el romance, el discurso patriótico.

Un film de post-guerra, dirigido por John Ford, permitía excitar muchas esperanzas. Del director que plantea la rebelión irlandesa en **El arado y las estrellas**, el drama del mar en **El largo viaje de regreso**, y hasta un drama social en **Vías de ira**, cabía esperar (apresuradamente) un planteamiento total de la guerra en este film. Su película, inevitablemente, es más sobria; el director se atiene al amor del soldado por sus máquinas (lanchas torpederas), a su soledad en la batalla, a su irritación por participar de una lucha común en la que la desorganización, la inferioridad bélica, conducen al retroceso y a la amenazante derrota. Hilvanado por algunos episodios de lucha y de aventura, el relato incide repetidamente en el documento humano, sin ostentación, sin otro énfasis que el proporcionado por los mismos hechos. Unas veces es la simple imagen de la mujer que ha perdido su hogar en alguna isla del Pacífico, y que desde el muelle ve partir con la mirada extraviada, a los marinos que de alguna manera están luchando por ella; otras veces es el silencio insistido y torturante con que médico y enfermeras trabajan incansablemente bajo el bombardeo enemigo. A veces el drama está sugerido o deliberadamente acallado, y se expresa en una cena que los marinos brindan a una enfermera, durante la cual nadie sabe qué decir ni qué hacer, por ser sobrantes los formulismos e inútiles las palabras; a veces, magníficamente, reside en la fingida alegría con que el moribundo es rodeado por sus compañeros, que conversan sobre el futuro con la justa convicción de que ese futuro no existirá.

Con bien construidas escenas dramáticas John Ford coloca, aquí y allá, el argumento auténtico de su obra; entre ellas se atiene al episodio físico de la batalla o del viaje, y aún en este terreno sabe extraer su drama del avión que no llega, de los refuerzos que faltan, del desperfecto imprevisto. Le ayudan la fotografía, la música, la excelencia con que se reconstruye el realismo de una batalla, pero, sobre todo, el film debe sus virtudes a la mano firme con que el director lleva su relato, atento a los hechos y a su desarrollo, sin desviarse en lo secundario, sin extraer conclusiones, sin caer en el ostentoso heroísmo de los soldados, la convencional belleza de las enfermeras, la innecesaria movilización de multitudes, con que otros directores seducen en otros films a los mismos espectadores. (Véase a Cecil B. de Mille en **La historia del Dr. Wassell**).

Los defectos notorios del film son su conmovido título, su doblaje castellano y su extraordinaria largueza. Esos defectos son secundarios: si todas las películas bélicas de los últimos años hubieran merecido esos únicos reparos, y se hubieran caracterizado por el vigor y la sobriedad que hoy aplaudimos en John Ford, no sería despectiva la frase “una de guerra”, con que tantos espectadores han evitado este film. Para la estadística del Cine Metro y de su público, será bueno recordar que casi todos los films doblados han permanecido en cartel dos o cuatro o nueve o más semanas; entre los casos excepcionales que han



cumplido una sola semana se cuentan **Aventuras en Birmania** y **Fuimos los sacrificados**, dos de las mejores producciones que ese cine ha exhibido en esta su época del doblaje. Ese destino es inmerecido.

Marcha, 10 de agosto 1946.

Films citados

Arado y las estrellas, El (*The Plough and the Stars*, EUA-1936) dir. John Ford; **Aventuras en Birmania** (*Objective, Burma!*, EUA-1945) dir. Raoul Walsh; **Hidalgos de los mares** (*In Which We Serve*, Gran Bretaña-1942) dir. Noel Coward y David Lean; **Historia del Dr. Wassel, La** (*The Story of Dr. Wassel*, EUA-1944) dir. Cecil B. DeMille; **Sargento inmortal, El** (*The Immortal Sergeant*, EUA-1943) dir. John Stahl.



CINE INTELIGENTE Y LIMITADO

Días sin huella

(*The Lost Weekend*, EUA-1945) dir. Billy Wilder.

LA LABOR DEL LIBRETISTA suele ser ignorada y oscura: lo hace casi todo, responde a las exigencias del director, se acomoda a su estilo, y tiene sobre su máquina de escribir la completa responsabilidad de que un argumento parezca convincente en la pantalla, de que los personajes parezcan reales, y de que tras los acomodos de actrices, productores, directores y censores, las películas parezcan tener finales lógicos y personajes probables. Los mejores directores (John Ford, Hitchcock, Fritz Lang) trabajan casi siempre con los mismos libretistas; algunos (Orson Welles, Chaplin) son sus propios libretistas; otros (John Huston, Billy Wilder) han salido de las filas de tales escritores, y están queriendo demostrar desde la silla del director que se debe llevar la gloria de un film cuando se sabe hacerlo. Nadie sabe que Huston colaboró en el libreto de **Juárez** (William Dieterle, 1939); nadie sabe que Wilder (y su continuo amigo y colaborador Charles Brackett) escribió el guión de **Medianoche** (*Midnight*, Mitchell Leisen-1939) por eso ellos escriben y dirigen **El halcón maltés** y **Pacto de sangre** (*Double Indemnity*, 1944). La responsabilidad de Wilder por toda su futura labor quedó aumentada por las glorias de **Pacto de sangre**. (...) ¿Qué actitud tomó Wilder entonces? Reflexionó, excelentemente, que todo film empieza por un tema y que sin él sólo pueden existir las fácilmente olvidadas virtudes de realización. Pero es extraordinariamente difícil elegir en Hollywood un tema intocado, un tema nuevo; sólo una extraordinaria audacia puede empujar a un realizador a la búsqueda de ideas entre el montón que el cine ya ha desechado. Algo de eso empujó a Orson Welles antes de filmar **El ciudadano**: la audacia de innovar, de conseguir un sello propio aún a riesgo de parecer incomprensible y de ser incomprendido.

UN TEMA. El alcohol nunca había sido motivo central de una película; alguna vez, episódicamente, caracterizó a un personaje; frecuentemente fue un elemento adi-

cional. Nunca fue en sí mismo un drama completo para el cine; nunca éste se animó a describir a un ebrio, y a ilustrar su vida sobre la base exclusiva de su vicio. Esta innovación fue la de Wilder, y se llamó **Días sin huella**. Dos grupos de dificultades se presentaron: las técnicas (por las que se debía pintar un cuadro completo del personaje evitando, sin embargo, narrar una larga vida), y las morales (por las que se debía contentar a la censura Hays, tan cuidadosa de que el cine muestre a un mundo moral antes que a un mundo auténtico). El problema técnico se solucionó condensando en tres días (en un fin de semana perdido, como reza el título original) todas las variantes alcohólicas del protagonista; esa condensación dio al film su fuerza de impacto, su convicción. El problema moral es más grave, más complejo. Para el lector, para el espectador, para Billy Wilder, para todo el mundo, el alcohol es un problema médico y psicológico, pero es también un problema social, y será inútil integrar Ligas Antialcohólicas si no se eliminan, más al fondo, las causas del vicio. Se bebe por ocio, por falta de una finalidad de vida, por el simple placer, por el abundante deseo “de olvidar” (como en el tango); se bebe, sobre todo (y ya en la tercera copa) por el intento de superarse, de sentirse más lúcido, “inmensamente competente”, intenso, fraternal. La octava y la décima copas son más realistas; ahí ya sabemos que se bebe junto a la miseria y que sólo los niños y los ricos pueden ser bebedores lejos de ella. Escamotear esta verdad eliminando de las cercanías del bebedor a la mujer o los hijos que sufren las consecuencias, es la primera concesión que hizo Billy Wilder a la censura y que para su independencia no hubieron de hacer Dostoyevsky o Florencio Sánchez. El protagonista de **Días sin huella** no tiene otra responsabilidad que la de sí mismo; su único trabajo o aspiración es escribir una novela; este lejano ideal plantea deberes poco estrictos; admite la presencia del alcohol, a veces la exige. La segunda concesión de Billy Wilder se ha hecho notar a los ojos de todos los espectadores; es la menos convincente (en cuanto asunto psicológico), es la más cara de todas las concesiones que pudieron pedírsele a un director, pues a ella se condicionaba la autorización para realizar el film. Consiste en regenerar al protagonista, en concederle en algún momento, después de tres días de placeres y horrores, la fuerza de voluntad necesaria para dejar el vicio, la acariciada esperanza de poder ser mejor, la lucidez suficiente para escribir sin alcohol, aunque no la lucidez bastante para comprender que esa misma regeneración es un espejismo, y que la novela que su lucidez escribirá nada tiene que ver con sus propias experiencias. Y aquí al final, entre mentiras de psicología tan fundamentales como el pretender cierta una regeneración dictada por la moralina del cine, se desliza la otra mentira sutil sobre el personaje, sobre esa extraordinaria conciencia de sí mismo por la cual se contempla como a un ejemplo y a un símbolo, sin encogerse de hombros ante las salvacionistas teorías ajenas.



UN PERSONAJE. El enfoque general del personaje es una sujeción a la verdad. La forma de describirlo es anotar la forma en que él aguza su ingenio para ocultar botellas o para conseguirlas, la lucidez conseguida por las primeras copas, tras las

cuales finge que la calle es el Nilo, que él mismo es John Barrymore (“*antes que lo arruinara el cine*”), que este mundo es un sueño; la continuación de este cuadro es el cansancio, el embotamiento, el deseo de estar solo y libre, con la artificial conciencia de ser independiente y todopoderoso. Este estudio del personaje es en realidad todo el asunto del film, que dedica su entero metraje a narrar una borrachera de tres días y que se mantiene sujeto así a su protagonista, sin desviar nunca su atención. Pero cuando el film intenta ser un ejemplo del alcohol y sus efectos, tras-pasa a su propio personaje y se convierte en grandilocuente: es entonces cuando insinúa que la prohibición del alcohol (Estados Unidos, 1920-30) sólo aumenta la extensión del vicio, con lo que se contesta así desde la pantalla a todas las señoras que horrorizadas ante el espectáculo piensan en que prohibir el alcohol será eliminar sus efectos; es también entonces cuando coloca una escena en un hospital de alcoholistas (durante la cual un enfermero da clases sobre el tema, para ilustración de personajes y espectadores); y es entonces cuando imagina una pesadilla nocturna para el borracho, que cree ver murciélagos y ratones que, desde luego, sólo están en su imaginación. Al insinuar así el Delirium Tremens y todos los horrores de la locura, la película sabe cumplir con méritos de realización (méritos formales, aciertos de inventiva y de estilo) pero, esencialmente, está cumpliendo con la censura, condenando el vicio, aconsejando a todos no caer en él; en otras palabras, está salvando cuerpos y almas. A esta altura la película ha sobrepasado al personaje y a su verdad, y se está convirtiendo en un sermón, hábilmente insinuado por la cámara y por los hechos mostrados, y finalmente explicado con las simples palabras, para que la censura no dude de que el personaje se ha regenerado, y de que la santa intención de la película es regenerar a tantos otros como sea posible. La verdad del personaje es muy otra, y el director tiene el talento suficiente para saberlo: por un lado, sabe que ese borracho sólo puede regenerarse con alguna medida más concreta que las esperanzadas palabras de su novia; por otro, sabe que el personaje se adultera en cuanto se le convierte en símbolo. Porque es auténtica la continua anécdota de ebrio en que vive ese hombre, y la superficial observación de sus más relevantes características. Pero no hay una sola visión de sus sueños y entresueños (excepto la ya extremada y postrera de la pesadilla), de la inevitable desfiguración de cosas y conceptos que le rodean, de la mordacidad y la elocuencia con que se castigan las cosas más queridas, o del arrebató pasional con que se quiere repentinamente a cosas y personas que hasta entonces se fingieron indistintas. En otras palabras, no figura en el reparto el borracho por dentro, justificándose o insultándose a sí mismo, dictando sus propias leyes y desobedeciéndolas a su entero arbitrio; no figura el auténtico personaje de borracho, al que una obra de ficción no debe tratar con severidad ni con cariño ni con deseo de extraer conclusiones morales, sino con una atención a toda verdad (la social y la psicológica) que debe figurar entre los primeros postulados de la novelística. Este personaje del film es excesivamente conciente de ser un ejemplo para los demás, y está demasiado pronto a enmendarse apenas se le insinúa que lo haga.

UNAS CONSECUENCIAS. Por virtudes de realización, por la fresca inventiva con que Billy Wilder diseña y construye sus escenas, por la habilidad con que se condensa en tres días una carrera de alcoholista, en la que no hay más asunto que be-

ber (entrando y saliendo de un apartamento, charlando con un barman, sentándose en un salón), por la intensidad que adquieren algunos de sus cuadros, la película es un espectáculo impresionante y motivará los legítimos elogios de casi todos los espectadores. El resto del público será quizás más sutil, y añadirá a esos elogios la constancia de que es una película muy hábilmente realizada, pero que su documento es parcial, que su vigencia está limitada a las horas en que nos dejamos deslumbrar por su habilidad narrativa, y que dentro de dos años (o inmediatamente, si se la ve una segunda vez) ese deslumbramiento ya no existirá. Lo cual, inevitablemente, ocurre con todas las obras de planeado virtuosismo; con **La mujer del cuadro** o aún con **El ciudadano**, cuyas audacias serán imitadas hasta dejar de ser tales.

Entretanto, subsiste el carácter excepcional de **Días sin huella** tiene dentro del actual panorama cinematográfico. Para la historia del cine esto es muy poco, y contará con las escasas doce líneas de una Antología; para el espectador de 1946, es la prodigiosa reunión de un asunto original, de virtudes de interpretación con las que Ray Milland consigue el punto más alto de su carrera, de virtudes de diálogo y de cámara y de música. Es debido agradecerle a Billy Wilder la continua variedad y el continuo interés de su obra: por la obsesión con que un murciélago vuela entre cuatro paredes durante la pesadilla, por la impresionante toma de un hombre que despierta (poniendo la cámara a tres centímetros del ojo y alejándola lentamente en el mejor estilo de **El ciudadano**), por el magistral golpe de efecto con que el protagonista se cae de una escalera, por el ritmo cinematográfico con que describe en varias escenas su peregrinaje por diversas casas de empelo, por la habilidad con que realiza el “suspense” (insinuando el fracaso ante el robo de una cartera, ante la búsqueda de una botella, ante el simple acto de querer cerrar una puerta inalcanzable), o por el humorismo con que decora y legitima, aquí y allá, todo el proceso de su personaje hasta su final caída y su improbable regeneración.

Esos son los factores por los que es necesario ver **Días sin huella** y contarla desde ya entre las mejores realizaciones de esta temporada; agregar que algunas de sus escenas dramáticas son de “grand guignol”, anotar que el personaje ha sido estudiado con poca profundidad, reprochar al director (o al cine, en general) las concesiones a la censura, son muy legítimos comentarios críticos que no deben faltar al espectador atento, pero que no deben hurtarle el inteligente espectáculo que se le propone.

Marcha, 23 de agosto 1946.



DOS LIBRETISTAS Y UN DIRECTOR

Tres desconocidos

(*Three Strangers*, EUA-1946) dir. Jean Negulesco.

EL HISTORIAL CONJUNTO conjunto de los Sres. Howard Koch, John Huston y Jean Negulesco, libretistas y director de este film, incluye, entre otros, títulos como **Juárez**, **El Sargento York**, **Esta nuestra vida**, **El halcón maltés** y **La**

máscara de Dimitros, es decir, supone un seguro talento, una probada competencia, una probable calidad. Los dos últimos títulos, el nombre de este film, su propaganda, su sinopsis, sus primeros diez minutos de acción, y el hecho de que intervengan en el reparto los Sres. Lorre y Greenstreet, hicieron suponer en éste un film policial. Esta suposición era muy vigorosa, y se insinuaba en un plagio de **El halcón maltés**, según el cual algunos desconocidos se pelearían sutil y ferozmente por una joya que en este caso era una diosa china.



La suposición es totalmente falsa, y la película policial no existe. La reunión entre tres desconocidos, su mutua promesa ante un ídolo, es sólo el apresurado hilván con que se unen tres anécdotas que de otra manera nunca hubiesen poseído importancia bastante como para llegar a la pantalla. En tres historias se ilustran: 1) las desavenencias entre Geraldine Fitzgerald y su esposo, por motivos no aclarados, a pesar de la excesiva conversación; 2) las desavenencias entre Sidney Greenstreet y el dinero, que le huye cuando es necesario, y le llega cuando ya es inútil; 3) las desavenencias entre Peter Lorre y la ley, que insinúan culminarse en una condena a muerte y que luego se deshacen lánguidamente. De las tres historias la primera es

vulgarísima y repetida; la tercera es prolongada inútilmente en anécdotas secundarias, sin conseguir con ello más que el extravío de su escaso interés; la segunda, en cambio, posee algún brillo, algún humorismo, alguna condición de farsa bien planeada, sin que por ello quede redimida su fácil moraleja de pretender que nuestro destino es más sabio que nosotros mismos.

En general, el film abunda en ingenio, en breve humor, en diálogos bien escritos, en las virtudes menores de los libretistas. Carece de las virtudes mayores: existencia de un asunto, verdad de sus personajes, verdad de su desarrollo. Como **Seis destinos**, como **Si yo tuviera un millón**, como **Carne y fantasía**, abunda en temas sin abundar en verdad; abunda en escepticismo (en la filosofía del Destino) sin mayor base para ello. En uno de sus tres argumentos, y a través de una u otra ebriedad de Peter Lorre, los argumentistas y el director componen la clásica mueca de encogerse de hombros frente a "las cosas de este mundo", con una filosofía muy elemental; en las últimas escenas del film ratifican esa actitud, inventando un cuarto argumento en que la reunión de los tres protagonistas, la repentina abundancia de dinero, la justificación de todo el planteamiento del film, desemboca en la muerte, en la cárcel y en el encogerse de hombros frente al Destino que pasa.

Otros hombres en otros lados cantan otros tangos; los que aquí cantan tres personas de talento como los realizadores de esta película no merecen ser escuchados por oídos atentos, ni están a menos de tres millas del tono de sus otras composiciones. Reprochar a **Tres Desconocidos** que no sea el prometido film policial, o reprocharle que sea un fácil folletín, parece muy poco reparo para el caso; el reproche auténtico dice que estas cosas hay que firmarlas con seudónimo y exhibirlas en primera sección.

Marcha, 6 de septiembre 1946.

Títulos citados

Carne y fantasía (*Flesh and Fantasy*, EUA-1943) dir. Julien Duvivier; **Esta nuestra vida** (*In This Our Life*, EUA-1942) dir. John Huston; **Sargento York, El** (*Sergeant York*, EUA-1941) dir. Howard Hawks; **Seis destinos** (*Tales of Manhattan*, EUA-1942) dir. Julien Duvivier; **Si yo tuviera un millón** (*If I Had a Million*, EUA-1932) dir. James Cruze, H. Bruce Humberstone, Stephen Roberts, William A. Seiter, Ernst Lubitsch, Norman Taurog, Norman Z. McLeod.



LA MEJOR ACTUACIÓN DE INGRID BERGMAN

La exótica

(*Saratoga Trunk*, EUA-1945) dir. Sam Wood.

EL ADJETIVO USADO por el título castellano es suficientemente inadecuado como para que al film le haga falta otro título. Esta mujer sólo es exótica en la medida en que es extraña a su ambiente (un rígido e improbable New Orleans de fin de siglo) pero es conocidísima y ejemplar en tanto que toda vampiresa lo sea, y en el grado en que una vampiresa posea, aparte de su ejecutoria, la complejidad y versatilidad de una mujer que se sabe poderosa por el hecho de unir la belleza a cierto especial talento. Los objetivos de la protagonista son claros y concretos: quiere dinero, fama y un título nobiliario. Los métodos son muy diversos, muy vagos, muy ricos: ternura, audacia, una capacidad infinita de coquetear, una habilidad para conversar, una dosis de histeria y de capricho que para la mujer es tan válida como si fuera su propia ley. El personaje está minuciosamente [esculpido] por el libretista Casey Robinson y por la novelista Edna Ferber; la implacable frialdad con que el argumento detalla las muchas artes femeninas, la forma de apuntar los saltos repentinos de la codicia a la ternura, de cualquier emoción a cualquier otra emoción, componen una base firme para la actuación de una gran actriz. El personaje nació para ser interpretado por Greta Garbo, por Ingrid Bergman, o por nadie en este mundo, ni siquiera por Barbara Stanwyck. La actriz realiza el mejor trabajo de su carrera, y nada de lo que se diga en esta crónica, ningún signo de admiración por la dulzura con que sabe entonar una cancioncilla francesa o por la firmeza que sus ojos transmiten una fracción de segundo después, la sensación de avaricia o de ira, podrá servir para nada frente a la necesidad de admirar directamente su interpretación. Hemos conocido muchos albos de Ingrid Bergman, y descontamos, por fácilmente asimilables, por (perdón) repetidas, las expresiones de constante bondad, de común ternura, con que se mostró a lo largo de **Intermezzo**, de **Luz que agoniza** y hasta de **Las campanas de Santa María**. Más admirable, más poseída de una fuerza interior, estuvo en **El hombre y la bestia**; aun más admirable y más grandiosa está en **La exótica**, donde su propio personaje juega a ser actriz, donde la continua farsa de esta vampiresa frente a los hombres que la cortejan, a los criados que la sirven, y a la sociedad a la cual continuamente desafía, la obliga a emplear todos los tonos de voz, todos los recursos mímicos con una

variedad, una velocidad y (a veces) con una intensidad, que para cualquier actriz hubiera significado el papel más responsable de su carrera.

El retrato del personaje es firme y auténtico; en algún momento constituye un poderoso (e inútil) aviso a cualquier hombre del mundo para no dejarse atrapar entre las mañas coquetas, adulonas y continuamente mudables de la protagonista. El libretista se muestra siempre superior al personaje; al tiempo que lo compone y lo detalla con visos de autenticidad que Ingrid Bergman habría de legitimar artísticamente, lo maltrata y lo castiga con una fuerza que, en el caso, sólo un puritano podía emplear. En los brillantes diálogos entre la protagonista y el personaje de Gary Cooper, salta constantemente la bofetada que cualquier lógica y cualquier moral (excepto las femeninas) administrarían a la primera; todo ese episodio de Cary Cooper seducido está lleno de las protestas de éste, que se cree un nombre bien plantado, un “cow-boy” fuerte e invariable, y que se encuentra a sí mismo escapando de los brazos de ella, y renegando, hasta el final, de que quiere ser él quien “lleve los pantalones”. El castigo, verbal e inútil, esta casi siempre en las entrelíneas del diálogo; en algún momento se concreta en frases como “*Conserve sus joyas: son el mejor amigo de la mujer*”, “*Nada hay más inmoral que una mujer*” o, ante un arranque de histeria por parte de la protagonista, “*No sigas relinchando como una vieja loca*”. Esta superioridad del autor sobre el personaje recuerda, inevitablemente, la sangre fría con que Emile Zola castigaba a su *Naná*; en realidad, casi es una revisión de *Naná*, más una dosis de ternura que Zola no supo o no quiso dar, y menos una dosis de realismo que Zola podía vertir y el cine americano, censura de por medio, debe impedir. Por ese lado terminan los elogios al film.

Si el film se ajustara a su personaje con la misma firmeza y la misma constancia que usa para dibujarlo y detallarlo, todo el argumento sería una loca carrera de sucesivas seducciones; como *Naná*, desembocaría en la poligamia, en la lujosa prostitución. Pero el cine americano ha prohibido a sus heroínas que, salvo recurso de casamiento, se acuesten con los hombres a los cuales seducen, y ha caído por allí en la falsificación y en la superficialidad. Para esta presunta exótica los episodios “románticos” han sido limitados a dos; por otra parte, se ha buscado pretextos para incluir más material en el argumento, y se ha adulterado finalmente todo el retrato de la protagonista. Los acortes, los alargues, los improbables finales felices, falsifican el film. Al principio, cuando la protagonista llega de Francia a Nueva Orleans, se le inventó un escandaloso folletín para justificar ese viaje; los primeros quince minutos muestran a Ingrid Bergman, a su sirvienta mulata y a un enano repelente, entrando en una vieja casona, hablando de recuerdos y de fantasmas, encontrando viejas manchas de sangre en el piso, prometiendo venganza sobre una aristocrática familia de la ciudad, y acumulando, con las meras palabras, mucha historia oscura y turbulenta. Todo ese folletín es de dramón antiguo; está culminado en un ataque de histeria de Ingrid Bergman, en tres bofetadas que le pega su sirvienta; a esa altura, amenaza con la presentación de Boris Karloff, que afortunadamente no cumple. Después viene la mejor sustancia del film: el cuidadoso retrato de la protagonista, el brillo de sus diálogos, la continua comedia. Pero hacia el final, alguien pensó que aquello podía estar muy bien escrito, y hasta admitió que podía ser auténtico, pero opinó que había mucho diálogo, que la película iba a resultar muy aburrida, y que Gary Cooper sólo estaba desempeñando

un papel secundario. Así que se inventaron una película de “cow-boys”, y con el pretexto de una rivalidad entre dos grupos de accionistas del ferrocarril, pusieron unas docenas de tipos a hacerse la guerra, apoderándose de las estaciones con gran desplazamiento de cuerpos. El episodio desemboca en un furioso choque entre dos locomotoras que se encuentran a toda velocidad sobre una misma vía, y en una batalla campal entre los partidarios de uno y otro de los grupos rivales. Es probable que a esta altura Sam Wood haya abandonado la dirección del film y se la haya dejado a Michael Curtiz: el realismo de la pelea, la dinámica demostrada por las cámaras, parecen indicar que allí estaba, no sólo la empresa Warner Brothers, sino el director mismo de **Ángeles con caras sucias** o **La carga de la brigada ligera**⁶.

¿Qué tiene que ver esto con Ingrid Bergman, con la autenticidad de su personaje, con la observación psicológica, con el brillo de los diálogos? A esta altura, muy poco o nada. El episodio de los “cow-boys” tiende a demostrar que, primero, Gary Cooper es un hombre de pelo en pecho, y, segundo, que Ingrid Bergman necesitaba ese hombre. Al final la vemos arrepentida y sumisa en los brazos de él, jurando fidelidad y (maravillosamente) debilidad. Es decir, renegando de su personaje. Si éste estaba antes trazado y si respondía a alguna verdad psicológica, esa rendición final es una falsificación o, por lo menos, una maniobra más. Si el espectador fuera Gary Cooper no la creería, la expulsaría de sus brazos, y la película terminaría sin romance.

Una película tan desordenada, contradictoria y caótica, es el resultado inevitable de un cine americano que plantea con exactitud un tema tan escabroso como el que respalda a todo el film, y que no se anima a llegar hasta las últimas conclusiones; otro realismo hubiera tenido el cine francés hacia este mismo personaje. Pero tal película es el precio que hay que pagar por la mejor interpretación de la carrera de Ingrid Bergman, y en ese plano, es un convenio ventajoso, casi una fortuna encontrada en la calle.



Marcha, 4 de octubre 1946.

Films citados

Ángeles con caras sucias (*Angels with Dirty Faces*, EUA-1938) dir. Michael Curtiz; **Campanas de Santa María, Las** (*The Bells of St. Mary's*, EUA-1945) dir. Leo McCarey; **Carga de la brigada ligera, La** (*The Charge of the Light Brigade*, EUA-1936) dir. Michael Curtiz; **Hombre y la bestia, El** (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, EUA-1941) dir. Victor Fleming; **Intermezzo** (EUA, 1939) dir. Gregory Ratoff; **Luz que agoniza** (*Gaslight*, EUA-1944) dir. George Cukor.



⁶ Efectivamente hubo otro director tras las secuencias de acción de este film. No fue Michael Curtiz sino Don Siegel, cuyo vigor narrativo H.A.T. apreció después.

SOBRE LA LOCURA

Memorias de una doncella

(*Diary of a Chambermaid*, EUA-1946) dir. Jean Renoir.

LAS PRIMERAS PÁGINAS del diario de esta doncella declaran que es muy valiosa la amplia experiencia que ella ha tenido en otras casas; inmediatamente anuncian que ella ha resuelto olvidarse del amor, e insinúan que se acostará con el primer hombre que tenga dinero, sea viejo o joven, malo o bueno. Las páginas siguientes aclaran que ese propósito no fue cumplido, porque la nueva casa donde entró a trabajar está poblada de un montón de maniáticos, que aparentemente la desean, se vuelven locos por ella, le ofrecen sus riquezas, llegan a robar y a matar, pero que en realidad carecen de la suficiente habilidad y la suficiente discreción como para lograr por caminos comunes un objetivo claro y, aparentemente, tan accesible. Así que la película no cuenta las aventuras de la doncella sino, principalmente, las de los maniáticos, entre los que se incluye un viejo capitán del ejército francés, cuya diversión es comer flores, tirar piedras a los vidrios del jardín vecino, saltar y correr como el Chaplin de otros tiempos, y gemir de alegría ante la sola idea de que la tal doncella le acepte (sin formular oferta alguna) algunos miles de francos. Otros maniáticos son más serios: hay un mayordomo que asesina a las aves para el almuerzo y con el mismo sistema asesina al precitado capitán, sin por ello olvidarse del boxeo, del robo y del chantaje; hay un hijo mimado que protesta contra el mundo sin que nunca se sepa bien por qué, mientras exige a la lengua inglesa palabras más y más dulces para que Paulette Goddard las oiga; hay una señora de la casa que odia al resto de la humanidad y que pide a la doncella que se dedique exclusivamente y para todo servicio al hijo mimado. Hay también otros maniáticos con los que esta lista se haría más larga, más di-



luida; interesa anotar, principalmente, que la película no tiene argumento y que está enteramente dedicada a ilustrar lo extremadamente insanos que son sus personajes. Los delitos y muertes que hacia el final se suceden parecen cumplir la necesidad de acción que sufre toda la obra; en ningún momento parecen el desenlace natural de las pasiones que la doncella despierta, porque esas pasiones eran fácilmente derivables a una cama (con aprobación de ambas partes) y nunca requieren tantas villanías como las que alimentan a esa acción.

Si un asunto como éste fuera artísticamente posible ante las cámaras (y no lo es), el autor lo hubiese empleado para castigar a sus personajes, formulando la sátira de una sociedad (lugar y año indefinidos) en la que todo está podrido y exige limpieza. Pero ninguno de los maniáticos que integran el elenco parece responder a una sociedad; son todos unos locos sueltos de aldea, viciados de ambición, de orgullo, de bajeza, sin que lleguen a parecer humanos ni profundos; en el mejor de los casos pueden parecer pintorescos; en todos los casos (incluyendo los pintorescos) son profundamente desagradables.

Ninguna sátira ha sido intentada por el director Jean Renoir y por el libretista Burgess Meredith. Su actitud ha sido la peor de las posibles: tomarse en serio el asunto, y creer que podía comprometerse al espectador en una fidelidad a rencores, peleas, crímenes, diálogos románticos y todo el saldo de folletín en que el argumento insiste. Alguna risa del público frente a los desplantes de villano con los que se desprestigia Francis Lederer o frente a las miradas asesinas que suelen cambiarse entre sí los desenfrenados personajes, constituye la mejor condena al hecho de que el argumento haya sido contado en serio.

Del conocido talento de Burgess Meredith y de la notable ejecutoria de Jean Renoir (**La gran ilusión**, 1937; **La Marsellesa** y **La bestia humana**, ambas de 1938) podía esperarse algo más alto y más limpio que esta locura de novelón.

Ojalá El Bien Público la catalogue como “moralmente mala” y se la evite a algunos adeptos. Deberán quedar agradecidos⁷.

Marcha, 1 de noviembre 1946.



LA PERVERSIDAD DEL SEXO DÉBIL

Perversa

(*The Wicked Lady*, Gran Bretaña-1945) dir. Leslie Arliss.

LA MUJER EN CUESTIÓN roba el marido ajeno, lo hace infeliz, pierde fortunas a los naipes, sale a los caminos a robar diligencias, se alía con un bandolero y se convierte en su amante, asesina a un hombre de un balazo, envenena a otro que pudo delatarla, traiciona a su amante, y después de otros engaños y mentiras a su propia familia muere en la ley de los bandoleros.

Esta película de cowboys o, mejor, la propaganda que a su alrededor fuera tejida, ha reclamado para sí los prestigios (muy dudosos) de **El séptimo velo** (*The Seventh Veil*, Compton Bennett-1945) y de **La madona de las siete lunas** (*The Madonna of the Seven Moons*, Arthur Crabtree-1944) es fácil averiguar que el reclamo es el de una película con personajes de tortuosa psicología, que juegan un drama complejo al que se promete sensacional y al mismo tiempo humano. Tanta literatura debe ser abandonada. La película es ingenua hasta ser infantil, su trama es la de un viejo folletín, su realización no sería envidiada por ningún film de primera sección. A lo largo de todo su ocioso desarrollo, la perversidad de la protagonista (tema preferido por los novelistas y por muchas espectadoras) no es expresada por la sugestión, sino que es explicada claramente por los diálogos de los demás personajes y por la sonrisa con que ella misma se satisface ante la maldad. Esta simpleza está a tono con las simplezas de todos los otros films de cowboys que en el mundo han sido.

⁷ Se refiere a la calificación que la Iglesia Católica asignaba a cada film, para orientación de sus fieles.

La película nos ha proporcionado una inmensa alegría: ver asomar la sensación del fraude en los ojos de muchas espectadoras ansiosa de tortuosos dramones. Es probable que nuestra alegría sea compartida por numerosos novios y maridos.

Marcha, 10 de enero 1947.



ES DIVERTIDA
Pasaje de amor

(*Without Reservations*, EUA-1946) dir. Mervyn Le Roy.

EL ASUNTO CONSISTE, casi todo, en el viaje que realiza una escritora de New York a Hollywood, donde le será filmada su próxima novela. La obra en cuestión no parece muy detallada, pero por lo que de ella se dice desde la pantalla sabemos que es un novelón de gran éxito, alimentado con la mala literatura femenina, donde un soldado regresa de ganar la guerra y, dispuesto a reformar el mundo, gana la paz. La autora es acompañada en el viaje por un aviador al que se propone convertir (él no lo sabe) en el protagonista de la película resultante; otros compañeros son un colega de dicho aviador, una vampiresa, y diversos distraídos lectores de la novela en cuestión.

La comedia resultante posee algunos factores de éxito. El primero es la clara imitación de **Lo que sucedió aquella noche** (un viaje en tren a través de Estados Unidos, poblado por una docena de incidentes); ese recuerdo se hace más persistente por la luminosa presencia de Claudette Colbert. El segundo factor debe encontrarse con el hecho de que los protagonistas son gente muy despierta y se toman el pelo los unos a los otros, con una liberalidad cada vez más rara en las comedias de Hollywood; en ese sentido, es muy destacable el pesimismo general de todos ellos por las bondades de la novela escrita por la protagonista, y es especialmente notable que las sucesivas y frecuentes impugnaciones a una mujer que hace literatura y habla con grandes frases, y quiere arreglar el mundo con ellas, estén presentes en una película cuyo argumento original ha sido escrito justamente por dos mujeres (Jane Allen, Mae Livingston).

El tercer factor de éxito del film es el más claro y concreto: consiste en la cantidad y calidad de gente pintoresca y extraña que desfila alrededor de los personajes. La mencionada vampiresa, con sus grititos y su cómico andar, es un caso de risa al estilo Niní Marshall, pero cuando en un apartado para señoras comienza a exponer su filosofía sobre los hombres, la forma de conquistarlos y mantenerlos y hacerles creer que son grandes, ya la risa abierta de antes se transforma en puntiaguda sátira. Hay también un señor que en una tarde de mucha lluvia protesta contra el coche que se le acaba de descomponer, contra el pérfido huésped de su casa que una vez se lo vendió, contra su propia señora que se entusiasmó con la tapicería, y contra sí mismo por haber sido tan débil, pero cuando un minuto más tarde le ofrecen algunos dólares por el miserable utensilio, el comprador se transforma en un

interesado vendedor, y en ese contraste culmina la risa del episodio. Otras puntas del film se dirigen a atacar a la propaganda hollywoodense, a las señoras que se entusiasman con las novelas de éxito, y a la comentarista cinematográfica Louella Parsons, que aparece en la pantalla repitiendo sus habituales tonterías y chismes sobre la vida de los artistas, y que con esa aparición comienza por satirizarse a sí misma, muy a sabiendas. El mejor humorismo del film está, sin embargo, en los protagonistas, en su ingenio, en sus ganas de hacerse los locos, en una escena de borrachera durante la cual parodian, con sillas, mesas, botellas y ceniceros, un viaje en avión tan desopilante y escandaloso que les vale ser expulsados del tren.

Hacia el final del film, y ya terminado el viaje transcontinental, queda por arreglar el romance que se había insinuado largamente. Toda la separación y el proceso de nueva unión está dicho por medio de cartas, que son las más aburridas palabras cinematográficas; entonces el ritmo del film decae, y el espectador sale del cine pensando que la película no era tan graciosa como él pensaba. El objetivo debe ser, por tanto, saber divertirse antes. Para el aficionado cinematográfico hay un segundo objetivo: comprobar la probable redención del director Mervyn le Roy, en cuya carrera hubo films tan notables como **Soy un fugitivo** (1932), y tan objetables como **Adversidad** (1936) y **En la noche del pasado** (1943). Ahora su talento vuelve a parecer despierto.



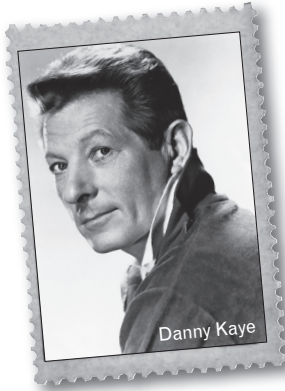
Marcha, 31 de enero 1947.

Títulos citados
Adversidad (*Anthony Adverse*, EUA.-1936) dir. M. LeRoy; **En la noche del pasado** (*Random Harvest*, EUA-1942) dir. M. LeRoy; **Lo que sucedió aquella noche** (*It Happened One Night*, EUA-1934) dir. Frank Capra.



Un hombre verdaderamente fenómeno
(*Wonder Man*, EUA-1945) dir. H. Bruce Humberstone.

DESDE 1936 HASTA LA FECHA el productor Samuel Goldwyn ha realizado algunos de los mejores dramas cinematográficos de Hollywood: **Hijo y rival, Fuego otoñal, Callejón sin salida, Cumbres borrascosas, El caballero del desierto, La loba**. Todos ellos fueron dirigidos por William Wyler, que aspira, con muy serios títulos, a ser el mejor realizador dramático del cine americano. Ya tuvimos oportunidad de destacar que Mr. Goldwyn produce malas películas cuando tira la casa por la ventana, quiere hacer comedias para divertir al público, y utiliza el Technicolor. Esas ocasiones se titulan **Goldwyn Follies, Soñando despierto y Un hombre fenómeno**. Las dos últimas están protagonizadas por Danny Kaye,



talento cómico enteramente monopolizado por Mr. Goldwyn. En **Soñando despierto** conocimos sus habilidades: eran cuatro inefables escenas de payasadas, incluidas en un mar de tonterías que hubieran avergonzado a una película de 1924.

La distribución de esas payasadas, en **Un hombre feónomo** es un poco más adecuada que en la película anterior, y tiene en cuenta que el único interés se llama Danny Kaye, y que él debe adjudicarse el mayor metraje del film. El mar de tonterías sigue existiendo alrededor, pero su volumen es menor. En todo caso, Danny Kaye las supera, las justifica, y obtiene para ellas el perdón de los espectadores exigentes.

Su gracia es la de la parodia: agrupa (lo que no es frecuente) un gran talento mímico y un gran talento vocal. Puede hablar a una enorme velocidad, imitar a irlandeses, rusos e italianos, bailar y cantar en el estilo y tiempo de quien se le pida. Descubrió, como tantos otros cómicos, que la ópera italiana puede albergar cualquier texto sin que al oyente le importen los cambios, e injertó en ella toda una declaración ante el Fiscal (que lo escucha desde un palco): el resultado es altamente cómico.

Las películas de Danny Kaye tienen y aumentarán un grave defecto: el de ser confeccionadas para él, y el de sujetarse por tanto a lo que ya se ha llamado "divismo", que apareja la repetición y el tedio. Por el momento ese defecto no ha aparecido: mientras el actor pueda seguir mostrando nuevos recursos cómicos, nos contaremos entre sus más divertidos espectadores.

Marcha, 7 de marzo 1947.

Títulos citados (Todos dirigidos por William Wyler, salvo donde se indica).

Caballero del desierto, El (*The Westerner*, EUA-1940); **Callejón sin salida** (*Dead End*, EUA-1937); **Cumbres borrascosas** (*Wuthering Heights*, EUA-1939); **Fuego otoñal** (*Dodsworth*, EUA-1936); **Goldwyn Follies** (EUA-1938) dir. George Marshall; **Hijo y rival** (*Come and Get It*, EUA-1936); **Loba, La** (*The Little Foxes*, EUA-1941); **Soñando despierto** (*Up in Arms*, EUA-1944) dir. Elliott Nugent.



OTRO FOLLETÍN INGLÉS

El hombre de gris

(*The Man in Grey*, Gran Bretaña-1943) dir. Leslie Arliss.

ESTE DRAMA ANTIGUO se ocupa de dos amigas, una de las cuales es un ángel y la otra un monstruo de perversidad, y de dos enemigos, uno de los cuales es un prepotente y enigmático "hombre de gris" y el otro un aventurero, un lírico amorador,

un desordenado. El ángel se casa con el hombre de gris pero en ese matrimonio no hay amor; entonces el ángel tiene un interludio amoroso con el aventurero (en una forma púdica y hollywoodense), mientras que la perversa, desmintiendo su amistad con el ángel, tiene una larga relación amorosa con el hombre de gris en cuestión (en una forma directa y carnal, que empieza por la alcoba y se mantiene en ella). Así que los dos hombres se baten en duelo, sin mayores resultados, y entre tanto la perversa, loca de ambición, asesina al ángel para usurpar su lugar y aspirar al sitio de legítima esposa del hombre de gris. De esta última fechoría se entera el últimamente nombrado malhechor y castiga a latigazos a la perversa. Todo esto sucede en el siglo XVIII. Dos siglos después, un descendiente del aventurero y una descendiente del ángel llevan a un feliz final el romance en que sus bisabuelos fracasaron.

Suele ser un inadecuado procedimiento de cronistas el contar un argumento evitándose así al espectador. Pero es que sin noticia previa del tema hubieran quedado sin asidero las siguientes afirmaciones y negaciones. Primero: que éste es un folletín típico, y que es lamentable que el ponderado cine inglés insista en ellos (véase **Madona de las siete lunas** y **Perversa**). Segundo: que la película se pierde y se marca con las complicaciones y desvíos que obsequia a su tema, al punto de que nuestra síntesis anterior resulta un ejemplo de sobriedad y de mesura. Tercero: que el film está bien realizado en el sentido (muy secundario y remoto) de contar con algunas apropiadas fotografías, con algunos apropiados diálogos; no es ajena a estos últimos la presencia de Margaret Kennedy, autora de **La eterna ninfa**. Cuarto: que el film no está bien realizado en el sentido (muy principal) de que el tema llegue a interesar y a emocionar al espectador, independientemente de las señoras que ya estaban emocionadas antes de comenzar el film. Quinto: que la forma correcta de verter al tema en el cine era la de comenzar por la verdad de sus personajes: ilustrar la perversidad de una de sus protagonistas, en lugar de convertirla en una fácil e irrazonable villana; ilustrar la amistad de ambas damas jóvenes, en lugar de enunciarla con tanta facilidad como el diálogo lo hace; ilustrar el por qué y el cómo de un matrimonio realizado sin amor y sin otro pretexto visible que la necesidad de un heredero, sobre cuya ausencia no se vuelve a hablar. Sexto: que sin personajes que parezcan auténticos, y con la simple acumulación de hechos incidentales, el film se coloca en el justo terreno de la novela por entregas, género que en el cine suele ser insoportable.

Séptimo y final: que la demostración más cabal del género al que el film pertenece está en la identificación de sus únicas escenas emocionantes, que son las truculentas. Son dos: la primera ilustra cómo la perversa asesina a su angelical amiga, dejándola en la cama, con pulmonía entre corrientes de aire, una noche de tormenta, tosiendo, mientras ella asiste impassible a la agonía (el recurso está tomado de **La loba** y habrá hecho sonreír a Bette Davis, a Herbert Marshall, a la autora Lillian Hellman, al director William Wyler); la segunda ilustra cómo el hombre de gris azota a la perversa, a raíz de la primera escena.



No hay ninguna escena en que **El hombre de gris** sea debidamente azotado, a raíz de la película toda. No es justicia.

Marcha, 21 de marzo 1947.

Títulos citados

Loba, La (*The Little Foxes*, EUA-1941) dir. W. Wyler; **Madona de las siete lunas** (*Madonna of the Seven Moons*, Gran Bretaña-1944) dir. Arthur Crabtree; **Perversa** (*The Wicked Lady*, Gran Bretaña-1945) dir. L. Arliss.



Tuyo es mi corazón

(*Notorious*, EUA-1946) dir. Alfred Hitchcock.

EN LA OBRA DEL DIRECTOR Alfred Hitchcock hay dos períodos a establecer. El primero se compone de films de espionaje, con un argumento elemental, enriquecido por recursos de humorismo, y de algo que se llama “suspense”, y que consistía en insinuar la truculencia sin llegar a decirla. Los títulos son **39 escalones**, **Agente secreto**, **Sabotaje**, **La dama desaparece** (inglesas), **Corresponsal extranjero**, **Saboteador** (americanas). El segundo período muestra más atención hacia los personajes y hacia la verdad (o convicción) de sus dramas, pero retiene como principal atractivo la mano maestra para conducir el misterio. Este período es más exigente con los argumentos, y no se contenta con cuentos elementales: utiliza un dramón para **Rebeca**, introduce el nazismo en **Ocho a la deriva**, y el psicoanálisis en **Cuéntame tu vida**. Los mejores films de este segundo período, los menos ambiciosos de importancia, los más precisos en su dibujo psicológico y, casualmente, los más ricos en el material típicamente cinematográfico de Hitchcock son **La sospecha** y **La sombra de una duda**, que deberán figurar en toda antología del género. La división de los dos períodos no es exacta; algunos títulos del segundo son cronológicamente anteriores a otros del primero. El paso de uno a otro es, sin embargo, innegable; significa la evolución del director para conquistar públicos atentos, más serios, más exigentes de profundidad. El director nunca cumplió este requisito de profundidad: es un artista de realizaciones, no de temas.

Esta falta de tema, unida a la necesidad de que el director encuentre terreno para ubicar sus típicas habilidades, lleva al argumentista (es decir, al mismo director) a destinar la primera mitad del film para torcer la situación psicológica de sus personajes, y la segunda mitad para explotar esa torsión. Así lo hizo en **La sospecha**, donde primero existió la sonrisa y después el terror; así lo vuelve a hacer en **Tuyo es mi corazón**. Aquí I. Bergman quiere a C. Grant, y éste a ella, pero ambos están al servicio del espionaje oficial americano, y ella se casa con Claude Rains para averiguar dónde y cómo y cuándo juega a ser nazi. Cuando el casamiento se efectúa comienzan las entrevistas furtivas, las sospechas,

las correrías, la búsqueda de indicios; a esa altura el material psicológico está pronto para que un gran director y tres grandes intérpretes hagan su arte. Es buena parte del film. Pero para llegar a ella, hemos debido soportar media hora previa de conversaciones y de malentendidos, hasta que los personajes derivaron a su absurda posición psicológica; esa primera mitad parece una bobería romántica y una pérdida de tiempo. Y después que el tema estuvo planteado, y que su absurdo central hubo rendido sus frutos, fué necesario solucionarlo, y entonces comienza una venganza de Claude Rains, finalmente fracasada, que no debemos detallar aquí, y que es mucho más absurda que los sucesos que le precedieron.

Hay motivos para que el film sea como es, y no de otra manera: se refieren al estilo de Alfred Hitchcock y a su conservación y cuidado, a su propio cargo. Hay disculpas para el film tal cual es: está inteligentemente escrito por Ben Hecht, está magníficamente interpretado, y cuenta con algunas excelentes escenas de “suspense”, cuya sensación no expresaremos. Pero con motivos, con disculpas, y hasta con aislados elogios, la película no es gran cosa, y eso lo sabemos incluso quienes queremos verla por segunda vez. A algunos nos gusta porque Ingrid Bergman es una de las tres actrices admirables del cine; a otros nos gusta porque algunos diálogos, algunas tomas fotográficas, algunos movimientos de cámara, pertenecen con evidencia a realizadores que han estudiado y practicado largamente la sabiduría de la expresión cinematográfica, a otros les gusta por el género policial, o por el romance, o porque es una película de la que mucho se habla.

Nadie dice sin embargo que ésta es la película que Hitchcock debiera filmar, y ningún entendido dejará de preferir **La sospecha** o **La sombra de una duda**. Porque si el director no puede o no quiere encontrar un tema excelente, es entonces preferible que su realización sea continuamente excelente, y no esté limitada a la decoración aislada de fragmentos, como lo hace aquí y como lo hizo en su primer y elemental período de director cinematográfico.



Marcha, 11 de abril 1947.

Títulos citados (Todos dirigidos por Alfred Hitchcock).

Agente secreto (*Secret Agent*, Gran Bretaña-1936); **Corresponsal extranjero** (*Foreign Correspondent*, EUA-1940); **Cuéntame tu vida** (*Spellbound*, EUA-1945); **Dama desaparece, La** (*The Lady Vanishes*, Gran Bretaña-1938); **Ocho a la deriva** (*Lifeboat*, EUA-1943); **Rebeca** (EUA-1940); **Sabotaje** (*Sabotage*, Gran Bretaña-1936); **Saboteador** (*Saboteur*, EUA-1942); **Sombra de una duda, La** (*Shadow of a Doubt*, EUA-1943); **Sospecha, La** (*Suspicion*, EUA-1941); **39 escalones** (*39 Steps*, Gran Bretaña-1935).



SOLAMENTE UNA GRAN REALIZACIÓN

La pasión de los fuertes

(My Darling Clementine, EUA-1946) dir. John Ford.

ÉSTA ES UNA PELÍCULA de cowboys, donde Henry Fonda llega a un pueblito, se convierte en "Sheriff", se impone moral y físicamente, elimina el bandolerismo y realiza (o promete realizar) un romance con una muchachita que es un encanto. A los públicos que a sí mismos se titulan "serios" no les convencen estos temas; independientemente de todo lo que luego nos corresponde anotar, digamos que John Ford ha cedido en este caso al enorme interés comercial que las películas de cowboys tienen en Estados Unidos, y ha elegido su tema en niveles inferiores a los de sus realizaciones anteriores: **La patrulla perdida, El delator, El arado y las estrellas, María Estuardo, La diligencia, Viñas de ira, Fuimos los sacrificados.** Cuando se es uno de los más notables realizadores cinematográficos de nuestra época, un descenso de ese tipo puede tener la apariencia de un real descenso de calidad. John Ford intenta salvar esa apariencia por medio de una muy esmerada versión de su argumento.

El primer paso es el planteamiento dramático del tema: Henry Fonda no combate el bandolerismo por un complejo de heroísmo (del que tanto suele padecer Errol Flynn), sino porque los delitos que él castiga son el asesinato de su propio hermano y el robo de su propio ganado. Sobre esa base su personaje es real y su actitud es convincente: el propósito de venganza alimenta al personaje durante todo el film, y cuando ese propósito es realizado, la sensación que se experimenta es la de que se ha cumplido un proceso dramático personal perfectamente especificado, y no una vaga noción de justicia abstracta a la que suele ser afectada esta clase de films. Este criterio objetivo de saber siempre lo que está diciendo es la segunda labor de John Ford: ante todo, deja muy claro el ánimo que mueve a sus personajes, y después, se atiene siempre a los hechos, no procede jamás por frases, y cumple así uno de los preceptos más firmes de la teoría cinematográfica. La autenticidad con que John Ford plantea los términos del film es una doble verdad de personajes y de ambiente: aquellos son lacónicos como reales hombres del campo (con una palabra dicen una frase, con un gesto suelen evitar una palabra); el ambiente, dicho en un paseo de la cámara por el interior de los bares, es una mezcla de ruidos, conversaciones cruzadas, movimientos, desorden, temor al matonismo, y la sensación (cinematográficamente hermosa) de que el miedo es colectivo, y se impone con el repentino silencio, y se pierde con él. Esta autenticidad de elementos supone un cuidadoso trabajo de construcción por parte de cámaras y libreto; a veces un cielo plomizo y un anochecer en la llanura obtienen una sensación de tristeza; otras veces, la vista nocturna de un pueblo se alimenta del contraste entre la calle oscura y la abundante luz de los bares y recreos; siempre el retrato de los personajes, el balanceo del caminar, el tono de su voz, el objeto de sus frases, responde a una ineludible verdad de hombres del campo, como **Viñas de ira** supo también hacerlo. A estos méritos de construcción, John Ford une otro material típico del género: la abundancia de acción, dicha desde un principio, con el simple movimiento del ganado, y más tarde con la persecución de una diligencia, o con una batalla cam-

pal en la que termina el film, pero dicha, sobre todo, con la cumplida necesidad de que casi siempre esté ocurriendo algo, y de que cuando nada ocurre, el interés se desplace a la inminencia de la acción inmediata, como, por ejemplo, a la tensión previa a la batalla. El cumplimiento que el film da al interés directo e inmediato del espectador, tiene como su mejor característica la de una sobriedad digna de un gran director; a Cecil B. DeMille no le satisfacen menos de quinientos héroes que se persiguen, se matan y se mueren; a John Ford, notablemente, le bastan seis hombres, y a veces tan sólo dos.

Inevitablemente, el resultado de esa prolija y fecunda labor de dirección es muy superior a los elementos del análisis. El realizador ha sabido unirlo todo, consiguiendo un ritmo cinematográfico que asegura la permanente atención del espectador, y consiguiendo cierta poesía que puede residir en el canturreo de la balada **My Darling Clementine**, o en el simple rasgueo de una guitarra en la noche. En esa unión reside la bondad esencial de la labor directriz.

Pero a la empresa, o al libretista, o a todos ellos se les ocurrió que el argumento era escaso y que algo faltaba allí. Al tema central de venganza (que es un asunto particular entre Henry Fonda y Walter Brennan, y que a nadie toca más allá de las respectivas familias de esos personajes) se le agregó una mujer aventurera, con tendencia a la traición y al arranque pasional, y un médico fracasado, que allá en el Oeste hace el matón, abusa de la melancolía y tiene una sensación de su fracaso mucho más adecuada a Pedro López Lagar. Con esos dos personajes, y una ingenua jovencita que trata de redimir al médico en cuestión, la película se desvía de su tema central, e incide en motivos melodramáticos que en ningún momento parecen tan verosímiles y convincentes como el resto del film. Con el mismo motivo de agregar algo al escaso tema del film, se inventa una escena a cargo de un actor teatral empeñado en recitar a Shakespeare a los hombres del Far West; la escena oscila entre la parodia y la tragedia, y proporciona una brillante oportunidad de lucirse a un excelente actor secundario que se llama Alan Mowbray. Y asimismo, se inventa un plano de comedia, totalmente insospechado, para que Henry Fonda agregue el sentido del humor a las otras características de su sheriff, que se arregla y se peina y baila con una intencionada ceremonia.

Todo lo cual, frecuentemente bien interpretado, nada tiene que ver con el resto del film, y constituye un ejemplo claro de interpolación, que podrá ser pintoresca, pero que desmiente o disminuye la verdad dramática del film. Hubiéramos preferido un film de cowboys más elemental, sin pretensión de riqueza; cuando un artista como John Ford demuestra que está en la plena posesión de sus recursos de realizador, ese film elemental habría resultado más entero, más legítimo que la confusa mezcla en que aquí se explaya.



Marcha, 18 de abril 1947.

Títulos citados (Todos dirigidos por John Ford). **Arado y las estrellas, El** (*The Plough and the Stars*, EUA-1936); **Delator, El** (*The Informer*, EUA-1935); **Diligencia, La** (*Stagecoach*, EUA-1939); **Fuimos los sacrificados** (*They Were Expendable*, EUA-1945); **María Estuardo** (*Mary of Scotland*, EUA-1935); **Patrulla perdida, La** (*Lost Patrol*, EUA-1934).



UN ABUNDANTE ERROR

La magnífica muñeca

(*Magnificent Doll*, EUA-1946) dir. Frank Borzage.

TODA RELACIÓN ENTRE la historia y esta película histórica es mera casualidad, y así debe entenderse. A argumentista y director parecen no importarles los hechos reales; prefieren el balbuceo idealista. Su tema es una conspiración de Aaron Burr, vicepresidente de los Estados Unidos (1807), para derrocar al gobierno; los ideales del conspirador, muy confusamente expuestos en el film (para que no sean convincentes), se oponen a los propósitos liberales de Jefferson, Hamilton, y Madison: el fracaso final del conspirador insinúa que así fracasarán todos aquellos que intenten imponer a Estados Unidos cualesquiera sistemas dictatoriales. El planteo de este asunto incide en dos puntos esenciales: el primero, es una larga conversación interrumpida y continuamente retomada, en la que se ventilan los ideales democráticos, con una verborragia que convencerá hasta a los sordos; el segundo, consiste en ofrecer todo el tema según es visto y protagonizado por una muchacha cuyo amor oscila entre Madison y Burr, y que finalmente se casa con el primero. Este enfoque es, en términos psicológicos, totalmente artificial: contra toda experiencia, el amor es presentado como la atracción de la muchacha a los ideales del hombre que quiere; si en verdad el amor se decidiera por las virtudes, y no por la atracción física que desdeña o deforma los defectos morales, habría menos divorcios en el mundo.



El film es falso en lo psicológico al componer una protagonista que en ningún momento parece estar viva; es falso en lo histórico al adulterar libremente las fechas y los hechos; es falso en lo dramático y en lo cinematográfico al expresarse por continuos discursos. En una advertencia previa, el film declara que en la historia de los Estados Unidos hubo momentos románticos y pasiones arrebatadoras que influyeron en la formación política del país. Desde aquí nos animamos a decir que eso no es cierto, y que si Hollywood ha inventado tal teoría probablemente no lo hace por amor y dedicación a la historia sino por voluntad de hacer dinero con los consiguientes novelones románticos.

Algo más. El director Frank Borzage ha sabido ser un poeta y un buen director dramático (**Fueros humanos, Sin el rugir del cañón, ¿Y ahora qué?, La ciudad**

de acero, Tres camaradas, La hora fatal); ha hecho películas sin importancia con las que sólo parecía entretenerse (**Dioses de barro, Un caballero del sur, La hermanita de su criado**); ha empeñado su prestigio a costa de películas patrioterías (**El paseo del amor, ¡Viva la marina!**) y de dramas históricos que no eran históricos (**Corazones divididos, La magnífica muñeca**). Ha hecho algo peor; ha entregado su nombre de gran director dramático a películas sensibleras, formidablemente cursis (**Luz de esperanza, El amor no muere, Sor Clotilde**). Quien conozca personal e íntimamente a Frank Borzage podrá escribir un brillante ensayo sobre la múltiple personalidad: hay abundantes hechos para apoyar esa tesis. Quien sea aficionado al cine, y desee vigilar su propio criterio, no deberá ir tan lejos, le bastará poseer una saludable desconfianza contra Mr. Borzage, y deberá recordar que ese nombre ha llegado a las cumbres y que también se ha arrastrado miserablemente por los suelos. Ante este film, como también lo hiciéramos ante **Sor Clotilde**, nos corresponde decir y dejar sentado que un artista debiera poseer otra entereza.

Marcha, 25 de abril 1947.

Títulos citados (Todos dirigidos por F. Borzage). **Amor no muere, El** (*Smilin' Through*, EUA-1941); **Fueros humanos** (*A Man's Castle*, EUA-1933); **Ciudad de acero, La** (*The Big City*, EUA-1937); **Corazones divididos** (*Hearts Divided*, EUA-1936); **Dioses de barro** (*Disputed Passage*, EUA-1939); **Hermanita de su criado, La** (*His Sister's Butler*, EUA-1943); **Hora fatal, La** (*The Mortal Storm*, EUA-1940); **Luz de esperanza** (*Green Light*, EUA-1937); **Paseo del amor, El** (*Flirtation Walk*, EUA-1934); **Sin el rugir del cañón** (*No Greater Glory*, EUA-1934); **Sor Clotilde** (*Till We Meet Again*, EUA-1944); **Tres camaradas** (*Three Comrades*, EUA-1938); **Un caballero del sur** (*The Vanishing Virginian*, EUA-1941); **¡Viva la marina!** (*Shipmates Forever*, EUA-1935); **¿Y ahora qué?** (*Little Man, What Now?*, EUA-1934).



UNA FELIZ REVISIÓN

La sospecha

(*Suspicion*, EUA-1941) dir. Alfred Hitchcock.

EN RECIENTE OPORTUNIDAD, reseñando **Tuyo es mi corazón**⁸ consideramos del caso intentar una revisión de Alfred Hitchcock, de su estilo y sus temas. Dijimos que **La sospecha** y **La sombra de una duda** eran sus dos mejores films: sabíamos entonces que en los cines de Montevideo, y en continuado para mayor abundamiento, estaban ambos anunciados. Esta insistencia en reiterar su exhibición es bastante ventajosa desde el punto de vista artístico, por facilitar una revisión del cine americano que Cine Arte, en mejores circunstancias que las actuales,

⁸ Ver pág. 378.

debería intentar; la misma insistencia, desde el punto de vista comercial, no significa mucho, ya que los “continuados” se llenan durante todo el día, cualquiera sea la película que en ellos se exhiba.

La revisión de **La sospecha**, a más de cinco años de su estreno, facilita la opinión primera y ratifica también el recuerdo de esa opinión. Es la película que mejor combina los tres “puntos fuertes” de Hitchcock: su afición a la comedia, su estilo para el estudio psicológico, su dedicación al “suspense”. No se excede en ninguno de los tres caminos; no hace reír por el ridículo (véase el personaje de Peter Lorre en **Agente secreto**), no cae en los intrincados enredos del psicoanálisis (véase **Cuéntame tu vida**), ni se toma en serio dramas inverosímiles (**Rebeca**), ni acepta flojas historietas policiales como pretexto para sus famosas escenas de “suspense” (véase **39 escalones**, o **Saboteador**, o **El hombre que sabía demasiado**). Esa conciencia de sus posibilidades, y de su dominio, y de la sobriedad con que las maneja, hace de **La sospecha** la película que más auténticamente pertenece a Hitchcock. Hay otro factor que contribuye a esa ubicación, y es la riqueza del film en las famosas escenas de “suspense”.

Lentamente, el director sugiere en la vida de un joven matrimonio la idea del juego, y del robo, y de la estafa. Entonces insinúa la idea del asesinato, y aprovecha signos exteriores para formular su amenaza. Un vals silbado en la oscuridad, una conversación ambigua, un vaso de leche que puede contener veneno, una desenfrenada carrera en automóvil al borde de un precipicio, son las mejores oportunidades para Hitchcock; la forma en que las utiliza no puede ser expresada en las palabras de esta nota, y sí en los términos cinematográficos del film; en cambio la forma en que deshace aquellas amenazas, reintegrando los hechos a un cauce

normal que no necesita aclaraciones, debe puntualizarse aquí como el signo más inequívoco del estilo de Hitchcock, cuya combinación de angustia y de buen humor no ha tenido similares en todo el cine moderno.

Para el interés común de cualquier espectador, el film no resulta seguramente tan satisfactorio como la expectativa prometía. Le sobra diálogo, a veces le falta ritmo, frecuentemente se detiene en lo que no importa. A cinco años de la producción, esos reparos no significan mucho; en cambio, los elogios significan, más sólidamente, la ubicación de un punto culminante en la carrera del director y, como consecuencia, la insinuación (muy demostrable) de que luego se ha producido un descenso.

Marcha, 2 de mayo 1947.

Títulos citados (Todos dirigidos por Alfred Hitchcock).

Agente secreto (*Secret Agent*, Gran Bretaña-1936); **Cuéntame tu vida** (*Spellbound*, EUA-1945); **Dama desaparece**, **La** (*The Lady Vanishes*, Gran Bretaña-1938); **Hombre que sabía demasiado**, **El** (*The Man Who Knew Too Much*, Gran Bretaña-1934); **Rebeca** (*Rebecca*, EUA-1940); **Saboteador** (*Saboteur*, EUA-1942); **Sombra de una duda**, **La** (*Shadow of a Doubt*, EUA-1943); **39 escalones** (*39 Steps*, Gran Bretaña-1935); **Tuyo es mi corazón** (*Notorious*, EUA-1946).



El extraño Orson Welles

EN **EL CIUDADANO** Orson Welles planteó una renovación en el tema y en la forma del cine americano. Su protagonista era el “gran hombre” público, a quien no eran ajenos el periodismo, la política, la fabulosa fortuna, la fama. Su forma cinematográfica era una solicitud a la inteligencia del espectador: la reconstrucción de la vida de aquel hombre por medio de quienes le conocieron. Su estilo fotográfico, su diálogo, su música, su interpretación, eran originales, audaces. Consiguientemente, el impacto de esa innovación, la fuerza que el espectáculo había alcanzado, lograron para **El ciudadano** un título de honor entre todo el cine moderno, y para el futuro de Orson Welles la máxima expectativa de los aficionados. El film fue calificado por muchos como el mejor de 1941.

En agosto de 1942 Orson Welles estuvo en Montevideo y efectuó ante algunos cronistas montevideanos muy interesantes declaraciones⁹. Castigó a **Fantasia** (producción Walt Disney, 1940) como un espectáculo mixto tan injustificado como comer “cangrejo con chocolate”; castigó al “panamericanismo oficial, hecho por periódicos y por películas que están en manos de gente políticamente hábil, pero retrógrada y oportunista”; dijo de sí mismo que no podía exponerse a fracasar, porque la caída de un comerciante puede ser superada, pero la caída de un artista “puede ser definitiva”. Y dijo, además, que no se responsabilizaba de la opinión que la crítica pudiera tener sobre **Soberbia** (*The Magnificent Ambersons*, 1942), su segunda y recién terminada película: “el montaje habrá sido hecho por el cocinero, el lechero o el panadero; yo no lo hice, ni sé lo que de ese montaje podrá salir”. Al lavarse así las manos, Welles se estaba refiriendo a la resistencia que en los “altos círculos” de Estados Unidos despertó **El ciudadano**, y a los pleitos que en esos momentos él mantenía con la empresa RKO. Su ideario cinematográfico fué también tocado en aquellas declaraciones; podría sintetizarse en “hechos, información, antes que temas convencionales y aureolas de falsas glorias cinematográficas”.

Los films siguientes de Orson Welles insinuaron una decadencia. **Soberbia** fue una larga historia con detalles magistrales y mucho convencionalismo, al que ningún montaje habría salvado; **Jornada de terror** (*Journey into Fear*, 1943, dirigida por Norman Foster, pero evidentemente producida y supervisada por Welles) fué un injustificable folletín policial. Los otros films sólo contaron con la actuación de Welles como intérprete: **Alma rebelde** (*Jane Eyre*, Robert Stevenson-1944) y **Mañana es vivir** (*Tomorrow Is Forever*, Irving Pichel-1945) ambos lamentables folletines, de los que el primero estaba parcialmente justificado por una buena realización, y el segundo por ningún motivo de esta tierra. Existe la tesis de que Welles ha renunciado deliberadamente a la producción cinematográfica de calidad y a la realización de su manifiesto programa. Esa tesis es abonada por su colaboración en films de segunda categoría y por la omisión de su anunciada película



⁹ Esos cronistas fueron H.A.T. y Mauricio Müller. Ver pág. 135.

sobre “jazz” y de su anunciada documental **It's All True**. Esa tesis se actualiza cuando Orson Welles dirige e interpreta **El extraño** (*The Stranger*, 1946).

Aquí pone a un detective (Edward G. Robinson) en un pueblito americano, para identificar en un profesor (el mismo Welles) a un famoso verdugo nazi; cuando la identificación es segura lo acorrala con trucos psicológicos, y con la insegura intervención de la propia esposa del profesor (Loretta Young). En algunos diálogos, en la magistral actuación de Robinson y Welles, en casi toda la fotografía está presente el talento poderoso que creó **El ciudadano**. En todo lo que es intriga y misterio, se ve la presencia de las demostradas predilecciones de Welles. Pero cuando el director hace gritar a sus intérpretes y a sí mismo, y los tira por los suelos y utiliza como tema la histeria (real o fingida) de sus personajes, ya se piensa que el talento poderoso está de vacaciones. En los quince minutos finales a Welles sólo le importa la truculencia: el espectador puede disculparlo, creyendo que un gran realizador ha exagerado sus habilidades. Pero el gran realizador se ha equivocado más fundamentalmente: la intervención que en el tema cabe al personaje de Loretta Young es psicológicamente falsa (y Welles lo sabe), y el discurso anti-nazi que su nazi pronuncia es políticamente inverosímil, y el verbalismo con que nos explican la actuación de la subconciencia de los personajes está casi tan lejos de la verdad como de la consigna **“hechos, información”** que Welles alguna vez pronunciara.

Las conclusiones son objeciones, porque Welles es el primero en saber que su tema anti-nazi es convencional y que su planteo psicológico es improbable, y que su forma cinematográfica es sólo una repetición de otros films de intriga, incluyendo **Los asesinos** (*The Killers*, Robert Siodmak-1946), en el que también fué libretista Anthony Veiller. Un detenido examen sólo vuelve a replantear, sin respuestas, la incógnita de por qué Orson Welles, que probablemente quiso alejarse de la producción de films, se hace responsable de un título en el que queda abonado su talento, pero no su equilibrio artístico y mucho menos su programa de acción.

Marcha, 9 de mayo 1947.



ARTE CINEMATOGRAFICO

Iván el Terrible

(*Ivan Groznyy*, URSS-1944) dir. Sergei Eisenstein.

ÉSTE ES, plásticamente, uno de los films más notables producidos en cualquier época del cine; políticamente, uno de los más ilustrativos en lo que se refiere a los temas elegidos por el cine soviético; artísticamente, un compendio de excelencias interpretativas y técnicas, y, a la vez, una revisión de todas o casi todas las artes, realizado en una forma cinematográfica que no admite similar en toda la producción contemporánea. Es, también, el intento de Sergei Eisenstein de producir su obra magna, en la que deberá culminar su carrera de realizador; este film es tan sólo la primera parte de una trilogía, cuya total realización aún no ha sido completada.

Su historia comienza con la coronación (1547) de Iván IV, primer Zar de Rusia, más tarde denominado “El Terrible”; prosigue con sus bodas, con el detalle de las conspiraciones que intentaron, en su misma corte, debilitar su poder con el principio de sus campañas militares, su enfermedad, su recuperación, su viudez, la prosecución de aquellas campañas, su abandono de Moscú y su vuelta a la capital, ante el pedido popular.

HISTORIA Y POLÍTICA. La selección del tema implica por parte del cine soviético, un nuevo paso en la revisión de las figuras históricas que cimentaron la independencia y el progreso de la nación; como Pedro el Grande, como Alejandro Nevsky, Iván es tratado en términos de héroe popular. Sus propósitos, dichos y reiterados por el film, son la unidad, la fortaleza y la grandeza de Rusia. Para los historiadores pre-soviéticos y no soviéticos, concentra sin duda esos propósitos, pero el juicio que el Zar les mereció como persona y como hombre público está más cerca de su célebre apodo, que de la vindicación actualmente conferida por el Soviet a través de unos de sus films más ambiciosos. En éste, se le atribuyen condiciones de demócrata, que busca y encuentra en el pueblo mismo el apoyo a su poder, se le retira en buena medida la condición de crueldad que sus biógrafos le han dado como característica, y notoriamente, se suavizan u omiten los rasgos perversos que los historiadores no soviéticos (y el mismo cine soviético en 1926) habían anotado o recalado. Así, la actitud de Iván en el film es la de enunciar sus campañas militares, no como su ambición personal, sino como medio de lograr la unidad de Rusia (discurso inmediato a la coronación); la de ordenar ante un tumulto popular frente al palacio, **“Dejad entrar al pueblo”**; la de prometer, en ocasión de su retiro de Moscú que volverá **“cuando el pueblo me llame”**, e, inevitablemente, la de comprobar que el pueblo enseguida lo llama, por lo que su regreso al poder, cuando el film se cierra, es, altamente, una vindicación del personaje y de su posición en la historia rusa. Otros historiadores, muy ajenos al film, sostienen (y la revista americana *Life* lo repite y difunde con inexplicable entusiasmo) que Iván regaló algún súbdito a los dientes de sus perros, que tuvo siete esposas, que permitió y ordenó a su guardia personal (los “oprichniki”) la comisión de saqueos y violencias inigualadas (así lo dijo también el propio cine soviético en 1926), que mató a su propio hijo, que ordenó matar a su primo Vladimir (ex aspirante a su trono) y que estranguló al Metropolitano Felipe, sacerdote que le había coronado. El film es superficial u omiso en el tratamiento de estos puntos. A veces se contenta con indicar la destitución del Metropolitano Felipe, o con anunciar, simplemente la formación de su guardia personal; en otra oportunidad, da una curiosa versión de cómo Iván envenenó, sin deseirlo, a su esposa Anastasia. La crítica mundial ya ha señalado que Iván es menos terrible en el film que en la historia; Eisenstein ha prometido que en las restantes películas lo será más; periódicos soviéticos han objetado, en consecuencia, la segunda parte de la obra a la que calificaron de **“anti-artística y anti-histórica”** y por su parte la aludida revista *Life*, que representa el enfoque anti-soviético de la



cuestión, ya se ha aventurado a anunciar que no serán mostrados los últimos siete años de la vida de Iván, en los que fué más despótico y feroz¹⁰. Parece evidente que Eisenstein no contentará a ninguna de las partes; en el caso, el criterio aconsejable es el de ser estrictamente objetivo y verídico. Es asimismo muy probable que el realizador conozca más íntima y verdaderamente a su personaje que cualquiera de sus críticos y que la orientación política impresa en todo el film (innegablemente tendencioso) provenga de directivas superiores en jerarquía a las del artista mismo.

UNA TEORÍA PARA EL FILM. Cuando por primera vez vimos **Iván el Terrible**, creímos, como otros muchos, que junto a aciertos plásticos y musicales de la más alta belleza, Eisenstein había incurrido en apreciables errores estéticos. Acostumbrados al naturalismo del cine americano, que suele subrayar (con música, con sombras, con ángulos fotográficos) la intensidad de algunas de sus escenas, pero que no suele modificar la sustancia de ellas en función del film, creímos que Eisenstein se había excedido al incluir monólogos, recitados teatrales, formas de la alta tragedia, rebuscamientos de fotografía y decoración que ayer y mañana significarían, en el cine americano, la declarada simplificación psicológica de los personajes, o el simple virtuosismo técnico. Después de ver el film por segunda y tercera vez, tales objeciones tienen menos sentido. Se sabe entonces que al incluir elementos que considerábamos como extraños al cine, Eisenstein procedía conscientemente a mostrar su tema por medio de una fusión de recursos pertenecientes a todas las artes, y que en cada una de ellas acreditaba una versación sólo superada por el conocimiento de los mismos elementos cinematográficos que manejaba. Así, la fotografía y la decoración recurren fundamentalmente al arte bizantino, al arte medioeval ruso y al barroco, evocando incidentalmente a artistas tan distintos como Rembrandt y Miguel Ángel; la interpretación suele estar planteada sobre términos teatrales y melodramáticos que en algún momento alcanzan a la tragedia; y los elementos sonoros incluyen por igual la música descriptiva (batalla de Kazán) o psicológica (enfermedad de Iván), sin olvidar la música que directamente forma parte del film, como los coros de las bodas, o como el bajo que durante la coronación predice bienestar y paz para el reinado del nuevo Zar. Es evidente que el realizador ha superado el temor al ridículo en que bajo una medida cinematográfica, pudieran caer sus escenas de tragedia, o, específicamente, la folletinesca incidencia en que la Zarina es envenenada.

El conjunto es, cinematográficamente, mucho más sólido y convincente de lo que podría esperarse por la reunión de tan diversos elementos. El motivo debe encontrarse en que ellos están centralizados en la mano maestra de un director que, ante todo, tiene un absoluto dominio del cine, sabiendo fundir en él aquellos elementos que pudieran serle ajenos, y, también, en que sus intérpretes son consumados actores teatrales al tiempo que cinematográficos. Una teoría más audaz puede completar la comprensión del film; esa teoría dice que a Eisenstein no le importa fundamentalmente su tema, ni la convicción que ese tema pueda tener en el espectador; le importa, sobre todas las cosas, su película, y

la belleza artística que en ella pueda conseguir. Así, las copas que se levantan para un brindis durante las bodas, no se entrechocan al azar, como en realidad lo harían, sino que se levantan simétricamente, entre simétricos candelabros, para la más ajustada belleza fotográfica, y en detrimento de la naturalidad. Así también repite ese recurso de simetría con los cisnes que utilizará para el festín de bodas, y al reiterar el recurso, hace evidente su propósito puramente estético. La síntesis de hechos históricos, enunciados sin su prolija gestación, parece responder asimismo a esa idea central del realizador, que es abandonar el naturalismo para obtener, en un frecuente tono épico, la grandeza del gesto, del ademán, del discurso. La oposición de los cortesanos al zar es dicha en alta voz durante la misma coronación; la declaración de guerra a Kazán es provocada por la súbita entrada de un embajador que en forma inverosímil invita a Iván a suicidarse; el amor del príncipe Kurbsky (lugarteniente de Iván) por la propia Zarina está resumido en un corto diálogo y en una apasionada declaración de amor; el aislamiento de Iván es expresado con un monólogo; la adhesión de la Zarina a la causa de Iván y de Rusia es enunciada primero por una sola frase y más tarde por un sostenido discurso. Cada uno de esos momentos sería, para el cine americano, el desmentido explícito a la veracidad histórica de sus hechos y a la convicción de sus personajes; para Eisenstein en este film, es la ocasión de sostener un alto tono épico, estilizando su material en una manera de gran teatro, y dentro de un plan orgánico y deliberado. Podrá disenterse con los resultados estéticos del film, y podrá impugnarse sobre la base de un criterio puramente cinematográfico, el método elegido por el realizador. No deberá olvidarse sin embargo que los reparos son dirigidos no sólo al maestro que logra un film cinematográfico tan puro como **Alejandro Nevsky** (1938), sino, además, a un creador que por todo otro concepto demuestra una puntual lucidez en el plan y en el detalle de esta misma obra.

GRANDEZA CINEMATOGRÁFICA. El film parece planeado sobre la base de lograr, en escenas separadas e independientes (cuya ilación suele omitirse), una serie de cuadros históricos de destacable grandeza. La interpretación de Cherkassov, solemne y magistral, parece colaborar a ese fin, en lo exterior con el maquillaje, en lo interior con la gradación de su tono. La música de Prokofiev está adecuada también a ese plan, siendo majestuosa en las escenas de la coronación, dulce y sublime cuando las bodas, francamente agresiva cuando la conquista de Kazán. Por su parte, Eisenstein ha logrado que la exposición de un magnífico teatro y de una magnífica plástica no quiten al film el dinamismo y el ritmo cinematográficos. Los primeros planos, y su rápida sucesión, colaboran a ese objeto; la referida batalla de Kazán, vertida por un lado con elementos pictóricos de gran belleza (manejo de volúmenes, de alturas, de proporciones) abunda por otro en desplazamiento de masas y en el empuje final de la carga que lleva al triunfo; el mismo discurso de la Zarina, que con su hijo en brazos exhorta a la corte a mantenerse fiel a la causa de Iván y de Rusia, está dicho con el curioso y bello efecto sonoro de entrecruzar sus palabras con el llanto del niño y con la música de fondo. En todo momento Eisenstein está aprovechando al máximo la unión de música, luces, cámaras e intérpretes, para la consecución

¹⁰ N. del E.: Así ocurrió, efectivamente. La proyectada tercera parte nunca llegó a filmarse y la segunda quedó prohibida. Se conoció recién en 1958, diez años después de la muerte de Eisenstein.

de objetivos específicamente cinematográficos. Así, la solemnidad de la coronación se expresa con el lento caer de las monedas que son arrojadas sobre los hombros del Zar; el tumulto del pueblo irrumpiendo en la cámara donde se festejan las bodas está anunciado, simbólicamente, por la agitación de los cisnes que un segundo antes aparecían dispuestos en perfecta simetría; la repentina creación de un incidente dramático, inmediata a ese tumulto, está inaugurada por la sombra que cae sobre el rostro de todos los presentes; y la sensación de tristeza y soledad que se apodera de Iván al saberse traicionado y derrotado, se expresa con un violoncello que comienza una marcha fúnebre a la que luego habrá de adherirse toda la orquesta.

La riqueza de elementos cinematográficos, y su sabio manejo por el realizador, (apenas afectado de algunos recursos vanamente efectistas) no admite en esta nota un más prolijo detalle, ni mucho menos una adecuada demostración. Probablemente baste decir que nunca antes un film preocupado por la plástica ha revelado la simultánea posesión de tantos y tan bellos recursos de otros órdenes cinematográficos, ni nunca antes en el cine un realizador ha demostrado estar tan conscientemente poseído de su obra, y de la belleza que en ella quiso lograr.

Marcha, 23 de mayo 1947.



Esclavo de su pasión

(*Of Human Bondage*, EUA-1946) dir. Edmund Goulding.

EN 1915, DESPUÉS DE 18 años de apuntes, redacción y correcciones, William Somerset Maugham publicó *Of Human Bondage*, que en castellano se ha publicado bajo el título *Servidumbre humana*. La muy laboriosa lectura de sus 588 páginas revela que el propósito es aparentemente autobiográfico (la vida de un estudiante hasta su mayoría de edad) y que la realización cuenta ya con la exactitud en el trazado psicológico, el realismo de los personajes, la inteligencia en las observaciones, que cimentarán luego el prestigio mundial del autor, evitando, sin embargo, el convencionalismo y el pérfido sentido comercial de que adolece, por ejemplo, *El filo de la navaja*. En aquel momento Maugham ensayaba sus dotes de novelista y daba explícita cuenta de cómo había asimilado a Zola, y a *Naná* en particular. El motivo central de la obra es el amor de su personaje por una prostituta, a la que se siente atado sexual y sentimentalmente, contra su sano criterio y contra su misma voluntad; las degradaciones y abyecciones a que lleva a ambos personajes están cuidadosa y convincentemente expuestas en el libro; en algún momento, el protagonista paga a la prostituta un viaje de placer con un amante, en la ilusión de que al satisfacer su capricho, ella volverá a sus brazos. No hay en todo el libro ninguna vacía literatura sobre la redención del personaje, no hay tipos idealizados, no hay más explicaciones sobre el tema que los que el protagonista se procura a sí mismo. Este criterio realista es muy

ponderable en la primera obra importante de un autor que después comenzó a escribir para la burguesía adinerada. En *Servidumbre humana* expone detalladamente la pobreza económica de su personaje; en *El filo de la navaja* se cuida muy bien de tocar ese tema, porque sabe que en él reside una de las mentiras esenciales de la obra.

De la primera versión de **Of Human Bondage** (*Cautivo del deseo*, Leslie Howard, Bette Davis, Reginald Denny, dirigida por John Cromwell, 1934) conservamos el recuerdo remoto de dos grandes actuaciones, la imagen anémica y consumida de Bette Davis, la curiosidad intensa y sostenida de volverla a ver. De la segunda versión, que se acaba de estrenar, el recuerdo es más lúcido pero mucho más pobre. Es una película lenta, confusa, dramáticamente muy débil, que confía a sus propios personajes el relato del argumento, y que no se preocupa de la convicción que está obligada a causar en el espectador. Abrevia considerablemente la novela (lo cual no es pecado sino virtud), la modifica también considerablemente, se aparta de lo que Maugham consideró fundamental en el tema, y, sobre todo, se aparta del continuo realismo que fuera el estilo del novelista. Algunos de sus incidentes no se entienden; en la novela, el personaje encuentra a un gran amigo, y luego descubre que su amante lo engaña con ese amigo; en la película, primero viene el engaño y después se funda la amistad; el resultado dramático queda anulado.

Con exclusión de los incidentes del tema, otros puntos son incomprensibles: por qué se filmó la novela sobre un libreto a todas luces deficiente, por qué Edmund Goulding fué llamado posteriormente a dirigir **El filo de la navaja**, por qué se anuló a Paul Henreid dándole un papel mal trazado, que está muy lejos de la vida y convicción que tiene en las páginas del libro. Dos puntos destacables nos permitirán en el futuro recordar este film. Uno es la actuación de Edmund Gwenn, que muestra su alabada calidad al interpretar a un excéntrico padre de familia. Otro es la actuación de Eleanor Parker, que ya nos había parecido una promisoría actriz en algunos films anteriores (**Con sólo pensar en ti**, **Este amor nuestro**), y que aquí construye su prostituta con tanta insolencia de gesto y de tono que hará tambalear su futura carrera de dama joven al tiempo que construirá un más sólido prestigio de intérprete.

Marcha, 6 de junio 1947.



Títulos citados

Con sólo pensar en ti (*The Very Thought of You*, EUA-1944) dir. Delmer Daves; **Este amor nuestro** (*Pride of the Marines*, EUA-1945) dir. Delmer Daves; **Filo de la navaja**, **EI** (*The Razor's Edge*, EUA-1946) dir. Edmund Goulding.



REVISIÓN

El delator*(The Informer, EUA-1935)* dir. John Ford.

UNA REVISIÓN ANUAL de **El delator** permite valorar mejor sus virtudes. Son la originalidad de su tema dentro de la producción americana (los antecedentes son únicamente literarios; se titulan **Crimen y castigo**, de Dostoievski, **Bajo los ojos de Occidente**, de Joseph Conrad), la unidad de acción, tiempo y de ambiente, la convicción y aparente verdad de su proceso dramático, y los recursos de fotografía y continuidad en que el tema es expuesto. Esas virtudes mantienen la vigencia del film, y abonan el talento de John Ford y de Dudley Nichols.

Los defectos se ven también con más claridad. El proceso dramático de un delator es más simple, más fácil, cuando se trata de un bravucón torpe como éste de Victor McLaglen que cuando se trata de un hombre inteligente, acribillado de complejos y de preocupaciones, como el Razumov de la citada obra de Conrad (véase **Yo traicioné**, versión de la misma). Esa simpleza del personaje y de su ciclo dramático ha facilitado la labor del novelista O'Flaherty y de quienes adaptaron su obra para el film. La delación es un impulso, el arrepentimiento, el alegre olvido del mismo, la final certeza del error, son también impulsos, trances repentinos. Esa simplificación trae un resultado: el espectador es más inteligente que el personaje, y se niega a identificarse con él. Lo ve desde fuera, lo comprende, lo perdona, pero jamás siente el drama como si fuera suyo; en cambio, todo lector se identifica con el Raskolnikov de **Crimen y castigo**. Otros resultados de la simplificación en que incurre **El delator** atañen a los demás personajes: éste es bueno, aquél es ambicioso, el otro cumple con su deber, el de más allá es tímido. Esta tipificación hace vacilar el naturalismo del drama, lleva a la tragedia, a la exaltación, a la actitud operática con que el protagonista implora y obtiene el perdón de la madre del muerto.

Las anteriores consideraciones, formuladas a doce años del estreno, son, nadie lo niega, un abuso en el análisis de lo que ha sido considerado durante mucho tiempo como una obra maestra del cine y un punto culminante de la carrera de John Ford. Cabe otro criterio, que es recomendable a los espectadores de Cine Arte: la ubicación de cada film en su momento de producción; ese juicio significa el aplauso a esta producción de 1935.

Por otra parte, aunque hoy no nos parezca magistral la actuación de Víctor McLaglen (ni de nadie en el reparto), nos sigue pareciendo magistral la unidad de realización, y la fuerza dramática que John Ford consigue de algunas de sus escenas.

Marcha, 6 de junio 1947.**Film citado****Yo traicioné** (*Sous les yeux de l'Occident*, Francia-1936) dir. Marc Allégret.**“Teatro Libre” en el Estudio Auditorio**

ESTA FUNCIÓN DE teatro amateur se caracterizó, muy especialmente, por el hecho de que sus directores Rafael Bertrán y Jacques. [N. del E.: la frase está inconclusa en el original.] Después no se contentaron con llevar las responsabilidades de la realización, y agregaron las que provienen de escribir dos de las tres piezas en un acto con que se integró la velada. Esa afanosa tarea debe medirse por sus resultados.

La primera de las piezas **A las siete en punto**, está adaptada de un cuento de Apeles Mestres, y trata sobre la arcaica institución del duelo. Traza la parodia del mismo: los duelistas no se batían por su propia voluntad, sino por la insistencia de los padrinos, que invocan el honor, la moral social y otros entes metafísicos para provocar un combate que los protagonistas desean explícitamente evitar. El asunto, epilogado con la fingida muerte de ambos protagonistas, y la satisfacción de quienes los empujaron, está planteado en una sola escena, y consigue todo su humorismo de la hipocresía de los personajes. Evidentemente faltó más tema; hoy el duelo de honor no es un hecho vigente, y la burla que de él se haga no alcanza a una sociedad que ignora a tal institución. Lo poco que dice está bien dicho y esa es toda la obra.

En **Andrea vestía de blanco**, ocurre que Andrea se tira por el balcón desde un quinto piso, y que pocos minutos después entran al apartamento su amante y su ex-marido. Sobreviene una conversación, en la que ambos personajes se presentan, aclaran los motivos de sus respectivas presencias, describen el amor que cada uno de ellos tenía por Andrea, confrontan las imágenes (físicas y espirituales) que tenían de la extinta, y luchan por hacer valer como mejor el conocimiento y la relación que a ella, separadamente, los unían. El resultado es más bien confuso: se sospecha que ambos mejoran su visión de Andrea, y que el amante sale convencido de que le es necesario olvidarla.

El signo más evidente de la obra es el de su artificio. Si realmente Andrea se hubiera tirado por el balcón, ni al marido ni al amante les hubiese sido posible conversar largamente sobre ella, unos minutos después; la emoción les hubiera impedido toda otra impresión que el balbuceo, y si el cariño y el dolor fueran tan grandes y tan profundos como ellos lo califican, hubieran postergado todo cambio de opiniones para mejor oportunidad. La única forma de plantear teatralmente el tema habría sido la de remontarse a la manera clásica haciendo que los personajes digan sus discursos a sabiendas de que son tales. De donde se sigue que la interpretación naturalista que autores y directores imprimieron a la obra, es claramente inadecuada, sin que valgan los esfuerzos de los intérpretes para que sus personajes parezcan convincentes y para que la situación parezca verosímil. Tal como está, la obra es radioteatro llevado a escena, con todos sus vicios de conversación. El evidente propósito de los autores (dar al espectador una clara imagen de alguien que está ausente) no es objetable; lo es, en cambio, el planteo teatral (y real) de ese propósito, la falta de convicción de sus personajes, la insuficiencia del diálogo para dibujar aquella imagen.

La función fué cerrada con **La estranguladora**, juguete cómico de Tristán Bernard, en el que hay cinco frases graciosas dentro de un caos incomprensible, donde la única consigna es el deliberado absurdo. Es la clase de comicidad que menos

nos gusta; preferimos a los Hnos. Marx, que abonan el mismo género con su personalidad, y frecuentemente con algún sentido.

La dirección escénica tuvo algunos aciertos de detalle, especialmente en la primera obra. Son discutibles, en cambio, algunas más importantes ideas de realización, como las arriba puntualizadas. Por otra parte se dio excesiva importancia a la música de fondo, probablemente a conciencia de que ése era el elemento que mejor se podía manejar. Parece acertado que en un juguete cómico sin importancia se quiera subrayar con tres compases la entrada a escena de un personaje, pero cuando el tono dramático de *Andrea vestía de blanco* es remarcado por música de (creemos) Miklos Rozsa, o cuando los minutos finales de la misma obra son ocupados por un patético fragmento de la Sinfonía de César Franck, el espectador sabe, sin duda alguna, que la música está diciendo lo que correspondía a la obra decir. Allí hay algo ficticio que no es el teatro mismo.

Marcha, 27 de junio 1947.



NO TIENE GRACIA

Monsieur Beaucaire

(EUA-1946) dir. George Marshall.

TODOS LOS LECTORES de *Rico Tipo*, *Patoruzú* y *Peloduro* saben que lo peor que le puede pasar a un humorista es verse en la obligación de ser gracioso cuando no tiene ganas de serlo; se puede y se suele tener una chispa formidable para ver cualquiera cosa de este mundo, pero se fracasa cuando es necesario escribir cosas graciosas todos los martes de 17 a 18 horas. Alguien que no es famoso dijo ya que “*no hay peor enemigo del humorismo que se tiene que el humorismo que se quiere tener*”.

Esa decadencia de la gracia, cuando la obligan a ser tal, le ocurrió ya a Catita (que ni aún en sus mejores momentos fue risa de nuestra predilección); le ocurre también a Bob Hope, y a los libretistas de la Paramount que para él escriben. En algunos films (**Camino a Zanzíbar**, **Víctima de la verdad**, **La rubia y el escorpión**) hemos reído y aplaudido al cómico, como lo hubiera hecho el más afanoso de sus admiradores; en casi todos los otros, hemos lamentado que el contrato con la Paramount le obligue a ser gracioso cada tantas semanas, porque, inevitablemente, unas veces lo es, y otras veces sólo quiere serlo. Entre estas últimas oportunidades figura la mayoría de sus films; figura también **Monsieur Beaucaire**, donde Bob Hope no tiene de qué reírse, y se prende de la peluca de Luis XV, de la sostenida sustitución de personalidades y de complicadas intrigas palaciegas que siempre hacen acordar a Catita (**Madame Sans-Gêne**) y que casi nunca hacen admirar a Bob Hope.



No nos importa que el disparate se aplique a la historia de Francia y España, ni nos asusta la irreverencia con que la vida de ambas cortes es transformada en un absurdo sainete. Si todo eso fuera gracioso, aquí estaríamos alabándolo; como no lo es, y como nuestras propias risas no excedieron de cuatro durante 93 minutos de proyección, aquí estamos diciendo que debe haber algún error en algún lado, y que nos parecen mucho más graciosos los folletines que la misma empresa Paramount realiza en serio, como **El pirata y la dama** y **El extraño amor de Martha Ivers**.

Marcha, 4 de julio 1947.

Títulos citados

Camino a Zanzíbar (*Road to Zanzibar*, EUA-1941) dir. Victor Schertzinger; **Extraño amor de Martha Ivers**, **El** (*The Strange Love of Martha Ivers*, EUA-1946) dir. Lewis Milestone; **Madame Sans-Gêne** (Argentina-1945) dir. Luis César Amadori; **Pirata y la dama**, **El** (*Frenchman's Creek*, EUA-1944) dir. Mitchell Leisen; **Rubia y el escorpión**, **La** (*My Favorite Blonde*, EUA-1942) dir. Sidney Lanfield; **Víctima de la verdad** (*Nothing But the Truth*, EUA-1941) dir. Elliott Nugent.



LA PELÍCULA MÁS INTELIGENTE DEL AÑO

Al morir la noche

(*Dead of Night*, Gran Bretaña-1945) dir. Alberto Cavalcanti, Basil Dearden, Charles Crichton y Robert Hamer.

EL MUNDO DE LOS SUEÑOS, la telepatía, la previsión del futuro, la doble personalidad, no necesitan presentaciones para el hombre de hoy; su verdad es científicamente aceptada, aunque sus explicaciones sean parciales, confusas, insuficientes. Los únicos que niegan esa verdad son aquellos que no sueñan, y a quienes les alcanza el sentido común para vivir. No son ellos, en verdad, quienes viven más intensamente; no son tampoco los más preocupados ni lúcidos espectadores cinematográficos de este film.

Uno de los personajes tiene la clara previsión de la forma y hora de su muerte; otro, se identifica a través del espejo con alguien que vivió hace un siglo, participa de su drama y se lanza también hacia el crimen y el suicidio; otro, un ventrílocuo, vive en su muñeco su segunda personalidad, lo constituye en su rival, en su amor y en su celo, y cuando ese muñeco es destruido, continúa viviendo, en plena demencia, sus dos papeles. Antes y después de esos personajes, otro se dirige a la reunión donde le han invitado; conoce, porque los ha soñado, el sitio donde se encuentra, los nombres a quienes ve, sus facciones, el detalle de la reunión, sus diálogos, los relatos que en ella se narrarán, el crimen que contra su voluntad cometerá, la pesadilla consiguiente en que se confunden, como en un delirio, esos personajes que vio y los otros de quienes oyó hablar; cuando consigue escapar, despierta; cuando

despierta, una llamada telefónica le invita a concurrir, una vez más, a la reunión que vio en sus sueños. Está prisionero de ellos; nunca se liberará.

El cuadro del film es, ante todo, rígidamente objetivo; plantea el relato de los diversos sueños, no mide la sorpresa, el horror o la risa que ellos provocan en quien los relata o en quienes los oyen. La exposición se dirige siempre al espectador, y le requiere la identificación de sus sueños reales con aquellos sueños ficticios; en ese

sentido el film es, antes que una rara curiosidad, un espectáculo cinematográfico de primer orden, para todo aquel que sepa comprenderlo. Es, también, una versión verídica de los sueños; apunta su naturaleza cíclica, su constante retorno, su carácter de prisión; como si fueran reales, los narra sin explicar su fantasía, sin resolver sus contradicciones. Por sobre esas características, el cuadro del film es inteligente y lúcido. Sus personajes son los primeros escépticos hacia la verdad que esos sueños encierra; las más sagaces objeciones, los más oportunos recursos para destruir la ficción y la fantasía en que los relatos ahogan a los personajes, parten de estos mismos; cumplidamente se plantean, cumplidamente son superados. La verdad última del film es la verdad de su ficción; en algún momen-

to los personajes saben que no tienen vida propia, que sólo existen en el sueño de algún otro, y que nacerán y morirán continuamente con él.

La idea del film no es nueva en la literatura fantástica; algunos trazos de sus temas han sido ya previstos por *Las Mil y Una Noches*, por H. G. Wells, por R. L. Stevenson, por J. L. Borges, por muchísimos escritores más. Tampoco es nueva en el cine: en *El hombre de los milagros* (argumento de H. G. Wells), y sobre todo en *La mujer del cuadro*, ya había sido esbozada la fusión de fantasía y realidad. Sin embargo, nunca el cine había planteado el mundo de los sueños, su encanto y su secreto, con tanta detención y amplitud como aquí lo hace. La verdad y convicción del film logrado debe agradecerse esta vez al cine inglés, a su productor Michael Balcon, a un cuadro de directores, libretistas, técnicos e intérpretes tan notables, que sólo por el milagro de su maestría de actor puede destacarse entre ellos Michael Redgrave, a quien su papel de ventrílocuo brinda la ocasión de realizar la mejor labor de su carrera.

El film necesita espectadores serios e inteligentes; después de oídos los comentarios que el escaso público pronunció en el hall del cine de estreno (una película “rara, ridícula, graciosa”) hay algún motivo para creer que su fracaso comercial será, de producirse, una de las mayores injusticias que Montevideo pueda inferir al arte cinematográfico.

Marcha, 18 de julio 1947.

Títulos citados

Hombre de los milagros, El (*The Man Who Could Work Miracles*, Gran Bretaña-1936) dir. Lothar Mendes; **Mujer del cuadro, La** (*The Woman in the Window*, EUA-1944) dir. Fritz Lang.



LA MEJOR REPOSICIÓN DEL AÑO

Viñas de ira

(Grapes of Wrath, EUA-1940) dir. John Ford.

EN 1940 **VIÑAS DE IRA** aportaba al cine americano una experiencia en varios sentidos revolucionaria: aportaba un tema, no sólo desusado en toda la producción cinematográfica de Hollywood, sino sistemáticamente excluido de ella por imposición de los más poderosos e intocables intereses capitalistas dueños de la industria. Aportaba, además, una valentía y una honradez, para aceptar sus últimas consecuencias en el tratamiento del tema, como no las tiene Hollywood en sus diarias incursiones por el mundo sentimental y psicológico. La conjunción de varios sólidos talentos —John Ford, Gregg Toland, Nunnally Johnson y los intérpretes— hizo que, además, **Viñas de ira** aportara al cine americano la más artística versión de un tema social, entendiendo por artística, más que nunca, no el preciosista manejo de los elementos del drama, que se hubieran visto, así, desconocidos y traicionados, sino su más directa y desnuda interpretación que no es, tampoco, la más chata y literal —como quiere cierta tendencia partidaria de las facilidades en el arte— sino aquella que sabe tocar con la yema del dedo el alma de las cosas. Movándose entre los más premiosos términos de la necesidad física —comer, tener un espacio donde poder dedicarse a vivir (o a morir)— **Viñas de ira** supo remontarse del suelo y alcanzar esa fuerza espiritual sin la cual las más justas sollicitaciones puedan ganar nuestra complacencia pero no nuestra fe, nuestra viva adhesión. En 1940, **Viñas de ira** fue la película que habló de las cosas esenciales sobre las que estaba prohibido hablar; fue la película para la cual el decir cosas tan importantes, no fue más importante que el decir las bien. Y las dijo bien. Tan bien, que en 1940, **Viñas de ira** ya era una película para siempre.

El “encanto” de las revisiones, se ha dicho. Sí, a veces el encanto. Otras veces, la zozobra, el miedo secreto. Depende del acento personal que intervino en el juicio de la película que se va a rever. El de **Viñas de ira** nos era muy caro y estábamos impacientes por revisar su exactitud. Pues bien; en 1947, **Viñas de ira** conserva intactos sus valores: los ponderables valores de tema, que sigue siendo tan molesto a ciertos círculos, hoy como hace siete años y tal vez más que entonces: los ponderables valores de la fotografía, pocas veces mejor dispuesta a glosar las alternativas de un argumento, con su teoría de claroscuros de dramática belleza; los ponderables valores de interpretación, ajustada en los pocos momentos de bravura y magistral en la natural comunicación de la vida misma, y los de la adaptación que, a pesar de dos o tres caídas en el discurso aleccionador, salta por encima de Steinbeck y aprovecha de su novela las líneas más generales, aquéllas que la hacen compatible con las exigencias de un libreto cinematográfico; y por fin, los imponderables valores de dirección, esos que se advierten cuando una gran toma fotográfica unida al



excelente momento de un actor no alcanzan para explicar un resto de felicidad artística que es, precisamente, el que más nos conmueve, como en la escena en que Jane Darwell se desprende de sus recuerdos de juventud antes de partir, en la que, por encima de una entrañable música de armónicas, por encima del talento dramático de la actriz, por encima, aún, de la maestría de la cámara, se siente la mano de John Ford amparando la escena y haciéndola decir todo su mensaje, que es, en su nimiedad de cosa doméstica y frustrada, el mensaje total de la película, la dramática liquidación de recuerdos a que obligan la desposesión y la huída. Si algún día llegara a envejecer y marchitarse la que hoy llamamos sabia forma cinematográfica de **Viñas de ira**, siempre la defenderá del olvido, nos parece, esta actitud religiosa ante el hombre; su creencia en él no probada por el discurso final, sino por el sentido de cada escena y por el sentido de toda la película.

Marcha, 25 de julio 1947.



SERMONES
Un ángel a mi espalda

(*Angel on My Shoulder*, EUA-1946) dir. Archie Mayo.

HACE CINCO AÑOS Montevideo presenció, en **El difunto protesta** (*Here Comes Mr. Jordan*, 1941) la curiosa historia de un cuerpo que moría antes del momento que le estaba fijado y de un alma que comenzaba a vagar, buscando un cuerpo en el que poder reencarnarse. El original relato tenía las mejores virtudes de la comedia a que el asunto se prestaba; tenía, también, una profunda melancolía y un justo acento poético. El grato recuerdo del film abarca también a sus intérpretes: fue la mejor película de Robert Montgomery, un éxito cómico de James Gleason, un momento culminante en la carrera de Claude Rains.

En **Un ángel a mi espalda** se toman casi todos los elementos de aquel film, Claude Rains incluido. Ahora es el diablo quien saca del infierno el alma de un pistolero; los propósitos son conseguir para éste la venganza sobre el traidor que le asesinó, y para aquél la satisfacción de alguna diablura contra los poderes celestiales. En consecuencia, el pistolero se encarna en un juez y se dispone a vengarse. Inevitablemente, todo sale mal, en parte porque la casualidad así lo quiere, repetidamente, y en parte por que el pistolero se regenera velozmente y abandona sus feroces propósitos.

El conjunto del film es un absurdo fantasioso y moralista, que parte de algunas bases muy vagas o muy discutibles: que Dios existe y que reside en las alturas, que el Infierno existe y que es un horno situado bajo la tierra, que es mejor ser bueno con los niños que ser un asesino feroz. Estas proposiciones no son graves, ni confundirán la mente de nadie, pero la película las formula muy seriamente, alude concretamente a la existencia simultánea de Dios y del Demonio, muestra como

éste se asusta al ver en la tierra a tres pastores protestantes, aprovecha la presencia de otro pastor para hacer oír al protagonista (y a los espectadores) un sermón dominical, especula con la sencillez y la pureza de los niños, y, en fin, afirma que cualquier pistolero podría regenerarse como Paul Muni, si fuera puesto, como éste, en presencia del bien. Todo lo cual, como filosofía, es una confusión palabrera con la que se pretende ignorar otras definiciones más concretas y otras causas más tangibles de lo que son el Bien y el Mal.

Los pormenores del conjunto son, a veces, sumamente grotescos e innecesarios (en el film, el infierno es un malestar físico con guardias y cadenas) y a veces acentuadamente humorísticos, en parte como manejo de palabras (al saber que el diablo se llama Mefistófeles, el pistolero comenta “*Griego, ¿eh?*”) y en mayor parte como manejo de situaciones, combinando los propósitos del pistolero con las atribuciones del juez, o atribuyendo al infierno las comodidades del teléfono y de la calefacción central.

Ni el parcial humorismo, ni la excelente actuación de Paul Muni y Claude Rains, consiguen hacer olvidar los mayores inconvenientes del film: su propósito moralizante, la ingenuidad con que afirma al Bien contra el Mal, su pérfido y repetido uso de casualidades que solucionan los diversos problemas del argumento. Ni siquiera la realización es excelente: escenarios, fotografía y efectos fotográficos se ajustan a lo ya realizado en otros films de fantasía, y hasta la música de Dimitri Tiomkin parece oída ya a otros autores, entre los que se incluye Max Reger.

En **El difunto protesta** sólo se afirmaba la existencia del alma y su transfiguración: no se hablaba de religión ni de moral y el asunto era enteramente de factura poética. En **Un ángel a mi espalda** todo se echa a rodar: cuando se habla de la regeneración de un pistolero, mediante la invocación de poderes superiores, sabemos que la poesía está dictada por el sagrado espíritu de la censura americana, y que ha dejado de ser tal poesía.

Dése traslado del film a *El Bien Público*¹¹, a sus efectos.

Marcha, 1 de agosto 1947.



OTRO MISTERIO DE
Al morir la noche

LA EXHIBICIÓN DE **Al morir la noche** tuvo para nosotros otros misterios que los que la misma película relataba. Se nos dijo que la duración debía ser mayor



¹¹ N. del E.: Diario montevideano de orientación católica.

que la que se anunciaba, pero consultamos los registros de su exhibición en EE.UU. con los datos montevideanos, y coincidían. En el folleto de publicidad (*press-book*) editado por Universal-International en EE.UU., los datos sobre el film incluían dos argumentistas (entre los que no se incluía H. G. Wells) y tres directores (entre los que no se incluía Robert Crichton). Sin embargo, los nombres citados el principio del film incluían esos dos. Y el reparto aparece al principio del film distribuido en CINCO partes, cada una de ellas iniciada por el nombre del intérprete que hace el relato en cada caso. Sin embargo, el film sólo incluía tres episodios, o cuatro si se tiene en cuenta el que agrupa a todos.

La explicación de esas irregularidades es bastante apreciable. El film, tal como fue rodado en Inglaterra, incluía cinco relatos, de los que no alcanzamos a ver dos. El primero de los omitidos es narrado por Sally O'Hara (una joven que luego se va de la reunión); su argumento versa sobre una fiesta infantil en un castillo, y sobre un niño que ha quedado abandonado allí, desde algunas generaciones atrás. El segundo es narrado por Mr. Foley (el dueño de casa); su argumento es de tono humorístico, y trata sobre dos amigos que se jugaron al golf el amor de una mujer, que se convirtieron en fantasmas, que desde entonces siguen jugando al golf en el mismo campo, por lo cual suele verse en el mismo a pelotas que corren solas. Los intérpretes eran Cecil Parker y Linden Travers.

Posteriormente a su exhibición en Inglaterra, el film fue mundialmente distribuido por la empresa americana Universal-International. Se adujo que el film era muy largo, que el episodio del castillo no era lo más brillante del conjunto,

y que el episodio del golf reflejaba un humor británico difícilmente comprensible por otros públicos. En consecuencia, se eliminaron esos trozos del film. Para EE.UU. y para todo el mundo existió la misma duración, la misma nómina de intérpretes y argumentistas. No se hicieron las correcciones pertinentes en el primer acto del film, cuya lista de realizadores llama la atención a un ojo observador.

Sin duda que esos cortes han sido lamentables, dado que restaron riqueza al film. Debe observarse, además, que en la pesadilla final del protagonista aparecen algunas escenas de una fiesta infantil, que es la de un episodio omitido. No debe sobreestimarse, sin embargo, la importancia de esos cortes. Tal como está, el film es muy orgánico y muy válido. Comercialmente, el fracaso hubiera sido quizás mayor que el real, en la medida en que la película pasa a ser más larga, probablemente más confusa, y seguramente más irreal.

El fracaso comercial del film ya ha sido suficiente vergüenza para el público montevideano.

Marcha, 1 de agosto 1947.



NO SIRVE

La amazona caprichosa

(*The Bride Wore Boots*, EUA-1946) dir. Irving Pichel.

ESTA PÉRDIDA DE TIEMPO encuentra su pretexto en que un matrimonio que se ha aguantado durante siete años comienza a agravar sus peleas so pretexto de que a ella le gustan los caballos (que él odia) y a él le gustan las investigaciones históricas y las asociaciones de ancianas patrióticas (de las que ella se ríe). Con tal motivo, y con algunas faldas agregadas, la pareja llega al divorcio, y después da marcha atrás, porque la censura no tolera en ningún film "la aceptabilidad del divorcio".

Bien está que con este asunto no se haya realizado el consabido melodrama romántico sino que se haya buscado una comedia. Mal está, en cambio, la comedia que ha resultado. Sus únicos motivos de risa son las caídas, los tropezones, las roturas y otros pretextos físicos poco indicados para una buena comedia. Todo lo otro mucho que se habla no hace reír.

Por todo ese concepto, debe anotarse que Hollywood sigue mirando la Guerra de Secesión con ojos sureños (la imparcialidad es recomendable, y de ambas parcialidades ésa es la peor), que Barbara Stanwyck está arruinando en Paramount su carrera de actriz, y que en una breve escena del film, como relator de una carrera de caballos, se da el lujo de intervenir el propio director Irving Pichel, responsable de esta comedia sin gracia y responsable de no haber logrado de **Se ha puesto la luna** (*The Moon Is Down*, 1943) el gran film que John Ford había planeado.

Una vez la empresa Paramount (de esta ciudad) nos preguntó por qué tratábamos mal a sus películas y le contestamos que se fijara en la lista de sus títulos, desde **Pacto de sangre** (marzo 1945) hasta hoy. Cada dos o tres semanas estamos recordando y aumentando aquella respuesta.

Marcha, 8 de agosto 1947.



EL DOBLAJE ES INDESEABLE

La dama en el lago

(*Lady in the Lake*, EUA-1947) dir. Robert Montgomery.

AQUÍ ROBERT MONTGOMERY pone en práctica, bajo su dirección, un procedimiento cinematográfico original, que consiste en sustituirse a sí mismo por la cámara. El espectador no ve al protagonista, sino que se encuentra fundido con él, dentro del lente; en consecuencia, fuma, charla, recibe y da golpes, camina y solu-



ciona un misterio; entretanto, los demás personajes se dirigen siempre a él. Este procedimiento es novedoso y en alguna ocasión resulta plausible, pero cuando las primeras manifestaciones de entusiasmo se han apagado, y el espectador se dispone a entender el folletín policial del argumento, se encuentra en que entendió muy poco y admiró mucho menos. Los motivos, bien pensados y dichos por su orden, son: que el espectador sólo participa de aquellas escenas en que también participa el protagonista; que el argumento tiene más charla que acción, y que sus datos sólo son comunicados, en consecuencia, por el informe verbal de los otros personajes; que ese informe verbal es confuso, porque proviene de personajes empeñados en cambiar de idea y en engañar repetidamente al protagonista; que el doblaje castellano lo hace más confuso, porque la rápida pronunciación de nombres propios parecidos entre sí impide su adecuada comprensión. El resultado es lamentable: lo poco que se entiende no vale el esfuerzo realizado.



Las culpas de este caos no deben cargarse enteramente sobre Robert Montgomery; su sistema es parcialmente valioso y merece ser mejor estudiado y aprovechado. Las culpas caen sobre un folletín policial que en ningún momento posee la mínima emoción exigible al género, y sobre un doblaje al castellano que continúa mostrando su esencial artificio y falsedad. En algún momento el film incluye (sin necesidad) un extenso monólogo de la dama joven, abundante en explicaciones y disculpas. A ese propósito los amplios gestos de la actriz Audrey Totter, su enfoque directo sobre el espectador, el vacío charlatanismo de su texto, y la carrerilla con que el discurso aparece dicho por el pérfido doblaje, colaboran para obtener, de un incidente presuntamente dramático, la escena más incómoda y risueña de la presente temporada cinematográfica. En los anales del Cine Metro, esta escena figurará en un inmenso cuadro colocado en el hall, al lado de aquel inefable discurso dramático de Katharine Hepburn en **La estirpe del dragón** con el que tanto riéramos en 1945¹².

El doblaje es indeseable.



NO NOS GUSTÓ

Flores de piedra

(*Kamennyi tsvetok*, URSS-1946) dir. Alexander Ptuschko.

EL DIRECTOR Alexander Ptushko fue muy celebrado en el cine soviético por una película de títeres que se llamó **Nuevo Gulliver** (*Novyy Gulliver*, 1935), y que dio la razón a un amigo nuestro que alguna vez señaló que si bien los rusos suelen

¹²Ver pág. 301.

producir dramas históricos también son competentes en películas “cómicas, sentimentales y de fantasía”. Aquí experimenta con el primer film de largo metraje totalmente rodado en colores y con actores vivos; contaba al efecto con su especial competencia en efectos fotográficos, y aspiraba a lograr para el cine soviético los laureles de un triunfo plástico. Efectivamente, el film obtuvo en la Exposición de Cannes el primer premio internacional para el mejor film en colores; esta especificación es omitida por una propaganda que sólo habla de un premio, y anuncia el film como una de las obras de arte de nuestro tiempo. Los motivos de este premio son bastante válidos, porque al exponer la historia de un tallador de piedras, el film obtiene juegos fotográficos, matices y esfumados, que nunca el cine había obtenido con tanta belleza al reproducir grutas, bosques y rocas talladas. El espectáculo cautivará a los ojos de su numeroso público, y en algunos momentos, merced a primeros planos de animales silvestres, o a fundidos que dan paso a elementos sobrenaturales, o a un rápido y colorido baile popular, cautivará también la atención del aficionado cinematográfico.

Lamentablemente, no es probable que este aficionado extienda su aprobación a toda la película. El argumento parecería tener su primordial encanto en la simplicidad con que es expuesta la historia del tallador de piedras que en busca de una inspiración mejor se ve prisionero de un hada, y que luego es premiado por ésta, dada la fidelidad que conserva hacia la novia de la que se separa. Pero esa simplicidad es desmentida por el film con la inclusión de un extenso prólogo en el que se narra toda la historia de ese tallador, de su maestro, de los nobles avaros que explotaban a ambos. Y como si esas complicaciones no alteraran bastante el encanto perseguido, el film fracasa, nuevamente, al narrar toda la historia sin un mínimo de acento poético, que el espectador necesita ineludiblemente antes de confiarse a un asunto infantil o a un asunto sobrenatural. Toda la capacidad de imágenes que la película posee está dedicada al rubro “efectos especiales” de color o de sombra; ni una sola vez se comprende que un film de esta naturaleza necesita movimiento, ritmo, cadencia, y que la persistencia en narrar todo el asunto a cámara quieta y con diálogos teatrales sólo puede lograr del espectador atento, en el mejor caso, una larga paciencia. El cine puede ser frío y objetivo cuando los hechos que narra tienen para el espectador un claro significado; no debe serlo cuando es necesario atraer a ese espectador a un mundo que no es el suyo, y obligarlo a participar allí de cuentos en los que nunca piensa o con los que nunca sueña. Ya Walt Disney sabía eso cuando buscaba, como primer paso, la simpatía pública hacia sus personajes.

Es lamentable que un film soviético, precedido de tan sonoros títulos, y aspirante al rótulo de “obra de arte” deba ser catalogado, apenas, como un experimento visual muy agradable, pero carente de poesía e incapaz de conmover cinematográficamente a ninguna mente adulta. Todavía está pendiente de demostración la competencia del cine soviético para filmar buenas películas “cómicas, sentimentales y de fantasía”.

Marcha, 5 de septiembre 1947.



DEL MEJOR CINE ROMÁNTICO

Lo que no fue

(Brief Encounter, Gran Bretaña-1945) dir. David Lean.



TODO EL FILM es un extenso monólogo, que la mujer se hace a sí misma pero que no se atrevería a confesar a su marido: *“Tú lo comprenderías en cualquier otra mujercita, pero sufrirías si supieras que se trata de mí”*. El monólogo y el film son las historias de un amor de esa mujer con otro hombre, amor comenzado y mantenido de un jueves a otro jueves, encontrándose en la estación para tomar distintos trenes. Ambos son casados y ambos saben que la unión es imposible y que todo aquello sólo puede ser un sueño; ambos saben, también, que aquel amor que principiara como la alegre camaradería de dos personas que simpatizan, llega a ser lo único importante de sus vidas, y que la alegría con que comienzan las citas y la angustia con que terminan al atardecer, son los síntomas claros y precisos de que aquel sueño tiene una urgente necesidad

de ser real. A ese primer alborozo de adolescentes enamorados sigue más tarde la sensación de lo ilícito, la firme decisión de no volverse a ver, su incumplimiento, la certeza de que ese amor es verdadero, las pequeñas mentiras y simulaciones y demoras con que lo clandestino quiere adaptarse y esconderse de lo que cualquier testigo pueda decir o pensar. Cuando los amantes tienen al fin el valor de querer ser tales, y hacen por primera vez su visita al apartamento ajeno, una visita inoportuna los hace fracasar; la confusión y la vergüenza insultantes son, para ambos, la nueva y más firme decisión de acabar con aquello allí mismo y para siempre. Así termina el film, deshaciendo un amor que durante toda su gestación y desarrollo pareció continuamente real para el espectador, y esencialmente necesario para sus protagonistas.

Esa autenticidad psicológica y sentimental es la primera virtud del film; reside en la mantenida sensación de que los personajes viven la historia que sus espectadores vivieron o soñaron. La segunda virtud es la ejemplar seguridad con que el film se ajusta a su tema sin disfrazarlo; el cine inglés (al revés que Hollywood) no necesitó hacer infelices a los respectivos matrimonios de los amantes, para así legitimar el amor de éstos. Trata a sus personajes como gentes sencillas, que podrían vivir felices en los hogares que formaron, pero que encuentran de pronto la pasión que ya habían resuelto no vivir. Es un mérito fundamental del film el conservar en todo su transcurso la serenidad y la mesura en el tono, sin exaltar aquella pasión, sin identificarla con los más trágicos amores de la literatura y sin otorgar para su brillo contrastes más notorios que los de algunos prosaicos incidentes cotidianos. Los realizadores no perdieron de vista en momento alguno la necesidad de que todo transcurriese entre personajes que pudiesen ser nuestros vecinos; por eso se permitieron incluir, como elementos normales de su trama, la presencia del marido que soluciona tranquilamente sus palabras cruzadas antes de irse a dormir (sin que ello parezca prosaico ni detestable), o la presencia, ya más satírica, de

la dama que charla sin cesar ante personas que quisieran huir de ella, o, en fin, el incidente diario y normal de cuatro personas que se cruzan, se presentan, se saludan, cambian una frase sobre el tiempo, y viendo durante unos segundos que no tienen de qué hablar, se despiden apresuradamente.

El monólogo en que consiste todo el film no es mostrado al espectador tan sólo por las claras imágenes de la pantalla; se agregan a él las palabras con que la protagonista hace llegar al espectador los incidentes que la cámara omite, o las explicaciones y los comentarios que innecesariamente se agregan a los incidentes que cámara y personajes ya habían narrado con suficiente claridad. En la versión castellana, ese monólogo es más palabrero e insistido de lo que hubiera sido prudente; recuerda a los peores malestares del doblaje, y tiende a destruir (dramatizando los tonos de voz) la concisión y la sobriedad ejemplares del film.

Si ese monólogo pudiera ser omitido o superado, la sensación total del film sería más precisa y más hermosa. Sería, también, e incidentalmente la confirmada convicción de que hay un Cine-Arte cuya médula es la verdad de asuntos y personajes, y cuya belleza es de tipo dramático antes que plástico. Son notables, en el film, la fotografía y la utilización de la música; más notable es, sin embargo, la verdad que a través de toda la obra se respira y así deberá agradecerse al autor Noel Coward y a los intérpretes Celia Johnson y Trevor Howard.

Marcha, 12 de septiembre 1947.



Tengo derecho al amor

(The Late George Apley, EUA-1947) dir. Joseph L. Mankiewicz.

BAJO EL TÍTULO *El extinto George Apley* Estados Unidos conoció una novela de John P. Marquand, y después una obra teatral del mismo y de George S. Kaufman, en que se pintaba, con una medida mezcla de ternura y de sátira, un hogar del Boston de 1912, habitado por personas ridículamente estiradas, llenas de orgullo y prejuicio. Esta altanería no reconoce otros dos motivos que el dinero de esas familias y el hecho, muy secundario, de que Boston es una de las primeras ciudades del país, y sus habitantes están (o estaban) poseídos de la creencia de que de alguna manera ellos son más dignos o más aristocráticos que cualquier otro individuo de otra ciudad. Las fracciones amables o risibles de esta pintura del prejuicio hicieron reír, y en algún momento conmovieron, a lectores y espectadores de la obra. No es inoportuno señalar que se les escamoteó toda la fracción en la que los bostonianos muestran las peores fases de su instinto conservador; esas fases son el prejuicio racial, la oposición al progreso, el aislacionismo. El hecho de que la pintura sea parcial, y de que la sátira no quiera llegar hasta sus más



enérgicos destinos, demuestra la superficialidad dramática de la obra; al mismo tiempo, consigue su éxito, obteniendo la adhesión de un público que quiere sonreír levemente pero que no quiere verse criticado ante sus propios ojos.

La película resultante de un asunto tan notorio en los Estados Unidos, comienza por despistar desde su título sobre el verdadero significado del tema. A públicos no estadounidenses, el difunto George Apley les parecerá nada y nadie; lamentablemente, **Tengo derecho al amor** les parecerá un folletín romántico con el que el film tiene poco que ver. La sustancia es, sin embargo, la misma; su forma es, también, la de la pieza teatral. Algunos apuntes de su sátira son pequeñas observaciones sobre cuadros que cuelgan torcidos, hombres que pasean, horriblemente, en mangas de camisa, y personas que concurren a reuniones sin haberse hecho invitar. Otros apuntes son, por suerte, más atrevidos, y giran alrededor de la jovencita que comienza a discutir en familia sobre la virginidad de las señoritas, o alrededor de un autor extraño que parece llamarse Freud y que sostiene escandalosas teorías sobre la necesidad de no reprimir los impulsos. Hacia el final, cuando el jefe de familia contemporiza sobre Freud, accede a leerlo, y pierde (en todo o en parte) su orgullo de haber nacido en Boston, comunica a su esposa que, según Freud, ***“el sexo rige la vida de los individuos... en otras regiones del país desde luego”***.

Lamentablemente, con esos apuntes de sátira, por reconocibles que sean para los aficionados norteamericanos, no se logra una película satisfactoria. La razón está, una vez más, en que falta tema y falta acción. Todo el asunto del film está en el contraste entre las convicciones de una familia y el “derecho al amor” que tienen sus jóvenes hijos, aunque ese amor esté dirigido a personas que no nacieron en Boston, que no tienen prejuicios, y que leyeron a Freud por propia iniciativa. Y en ese contraste se falsea el tema, porque para contentar a públicos que quieren que las películas “terminen bien”, Mr. Apley desprecia los prejuicios de su bisabuelo y los suyos propios y permite que su hija se case con un profesor de New York cuyas opiniones literarias eran, al principio, un insulto a Boston. Para Hollywood no hay problemas insolubles ni conflictos que no se puedan arreglar. La compenenda entre criticados, prejuicios y elogiados amores es una demostración de la todopoderosa condición de Hollywood; recuerda, inevitablemente, el caso de la mujer neurasténica que no pudo ser curada por ningún psiquiatra y que decidió encomendarse a la 20th. Century Fox, que todo lo soluciona.

Ese cómodo arreglo romántico (previsible desde un principio), la superficialidad con que la sátira se dirige a lo que no importa, y la mantenida forma teatral, son las tres objeciones contra el film; hubiéramos preferido una obra dramática y una sátira sangrienta, en la que se dijera que los aristócratas bostonianos son unas antiguallas indeseables y ridículas, y que su persistencia y su dinero promueven, directa e indirectamente, la infelicidad de sus contemporáneos. Ese film era imposible.

Entre las virtudes corresponde señalar la notable actuación de Ronald Colman, del gangoso Richard Haydn, y de la debutante Peggy Cummins, poseedora de una voz grave, angustiada, potencialmente dramática, que su papel apenas le deja usar.

Marcha, 3 de octubre 1947.



CINE-ARTE Y SERMONES

Larga es la noche

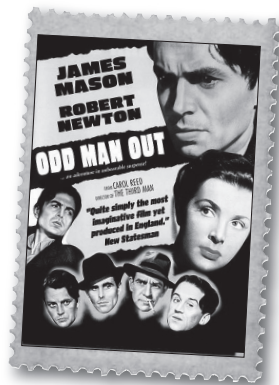
(*Odd Man Out*, Gran Bretaña-1947) dir. Carol Reed.

ÉSTA QUIERE SER (nunca debió dejar de querer serlo) la historia de la agitada y ambulante agonía del jefe de un grupo de rebeldes irlandeses, que, herido al ejecutar el asalto a una fábrica, huye de la policía durante una larguísima noche en que le ocurren varias notables cosas, de las cuales la menos notable y última es la muerte.

Estaríamos ante una película memorable si libretistas y director no hubieran descreído del interés dramático que supone el motivo uniforme de un hombre acorralado que espera la muerte. Desde **Scarface** hasta **Ángeles con caras sucias**, el cine americano, tan blando y tan estafador de otros temas, ha probado que el disconforme con el orden social que se planta ante él con un revólver humeante (el "gángster" del cine americano o el idealista, homicida a pesar suyo de **Larga es la noche**), es un tema en sí mismo y que son estorbos literarios toda excursión adyacente por los dominios de la filosofía o del salvacionismo.

Larga es la noche es memorable en su primera mitad. Se habla poco y bien. La acción es breve, intensa. Los recursos cinematográficos son generosos y a veces orgiásticos, como en las tomas desde el automóvil en marcha. Pero no son recargados; el preciosismo no es vano, sirve matemáticamente el proceso creciente de la acción. Los escenarios son de una belleza desolada y oprimiente, porque al borde de las calles solitarias se presiente un segundo mundo donde hormiguea la clandestinidad huyendo de la ley. La fotografía y el sonido traman aquí una sólida teoría nocturna, con los faroles conteniendo el avance terrible de la oscuridad, con las callejuelas laberínticas de húmedo, reluciente empedrado, habitadas fugazmente por alguna sombra que se alarga en las paredes y deslizándose desaparece. **El delator**, **Bajo el puente** y algunas escenas de puerto de **El largo viaje de regreso** son ilustres antecedentes de esta exhaustiva versión de la noche sombría y ominosa. El fotógrafo Robert Krasker, de quien vimos y admiramos **Lo que no fué**, de quien veremos y, tal vez, admiremos **César y Cleopatra** y **Enrique V** es el responsable de esta lúcida, invulnerable teoría cinematográfica, que, balanceados todos sus méritos, es el aporte más valioso de **Larga es la noche**.

Pero la película quiso enriquecerse con episodios inesperados, quebrantando la sólida unidad del comienzo. No nos referimos a los episodios secundarios que sirven al tema y le dan ocasión de avanzar (el de las enfermeras, el del cochero, que, incluso, alivian la aspereza del motivo central con su velado humorismo), sino algunos personajes que debiendo mantenerse secundarios van cobrando estatura con el correr del film, al punto de que desplazan de la escena y hasta del recuerdo del espectador la figura del protagonista que empieza, entonces, a desdibujarse a favor de un pordiosero más pintoresco que astuto, de un estudiante de medicina frustrado,



de un pintor alcoholista y probablemente genial y sobre todo, porque su tono se adueña del tono de la película a favor de un pastor que distribuye sus piadosos, sus comprensivos, sus largos sermones en los momentos en los que urgía accionar por todo lo cual la película abandona sus sabios métodos de cine puro, traicionando su política de contar sin comentar.

En cambio otras interferencias, completamente circunstanciales y menores, son del todo plausibles y responden al mismo criterio que con Fritz Lang enriqueció los “sets” de **El vampiro negro**; son los niños que, en sus juegos callejeros, aluden al rebelde perseguido; o las señoras, síntomas de la paz burguesa que espían tras los visillos de las bien custodiadas ventanas; o la escena de un patetismo por omisión, en que la muchacha quiere al rebelde y lo busca por todos los rincones de la noche atraviesa un “night club” desbordante de luz y de bulliciosas parejas que bailan frenética, laboriosamente un “boogie-woogie” cuyo ritmo burlón y simétrico se va perdiendo a medida que la joven se aleja, otra vez embarcada en la noche.

De este irregular cuadro de valores, del que no queremos escamotear las menciones a un elenco brillante en todos los papeles y a la dirección de Carol Reed, surge la conclusión de que **Larga es la noche** es una película ineludible para todo buen espectador cinematográfico, no obstante las inconsecuencias de forma y fondo en que incurrir y le impiden culminar.

Marcha, 17 de octubre 1947.

Títulos citados

Ángeles con caras sucias (*Angels with Dirty Faces*, EUA-1938) dir. Michael Curtiz; **Bajo el puente** (*Winterse*, EUA-1936) dir. Alfred Santell; **César y Cleopatra** (*Caesar and Cleopatra*, Gran Bretaña-1946) dir. Gabriel Pascal; **Delator, El** (*The Informer*, EUA-1935) dir. John Ford; **Enrique V** (*Henry V*, Gran Bretaña-1944) dir. Laurence Olivier; **Largo viaje de regreso, El** (*The Long Voyage Home*, EUA-1940) dir. John Ford; **Lo que no fue** (*Brief Encounter*, Gran Bretaña-1945) dir. David Lean; **Scarface** (EUA-1932) dir. Howard Hawks; **Vampiro negro, El** (*M*, Alemania-1931) dir. Fritz Lang.



Así te deseo

(Uruguay-1947) dir. Belisario García Villar.

HAY UN CRITERIO equivocado para hacer cine uruguayo, que comienza en el exceso de ambición, y deriva, a lo largo de inevitables razones de ambiente, hasta hacer un suceso del hecho de que un film sea producido aquí. Los factores patrióticos, el espíritu de escarapelas y banderines, invitan al público a juzgar la película porque es uruguaya y no, fundamentalmente, porque es una película. En una anterior iniciativa, toda la bambolla se caía sola hasta el suelo, porque a la larga se descubría que **Los tres mosqueteros** (Julio Saraceni, 1946), que quería ser cine uruguayo, estaba hecho por argentinos, sobre un argumento francés, situado en Francia, desarrollado tres siglos atrás, y que componía, en conjunto, uno de los

más puros films mexicanos de que haya habido noticia. Es que la manera de hacer cine uruguayo puede consistir, técnica aparte, en bajar la ambición y no intentar reconstruir otras épocas y otros países, y no hacer tanto ruido sobre lo poco que se hace, en filmar algo diciendo **“esto es un drama romántico, sus personajes son verdaderos, su acción ocurre en cualquier lado”**. No es necesario utilizar un tema nacional ni un problema nacional; justamente el énfasis es perjudicial para un cine que al nacer quiera ser únicamente cine, y no leyenda patria.

En **Así te deseo**, productores, realizadores, intérpretes y exhibidores participan, más atenuadamente, de aquellos reparos. Quieren filmar Pirandello, que es excesiva ambición (no lograda por Hollywood ni por Francia); quieren situar la acción en Bucarest y en Capri, citando de paso a Roma y Atenas, y esto también es excesiva ambición, y no pueden evitar la tentadora falta de hacer, un día antes del estreno, una exhibición privada que muchos llamaron pública, pues constituyó uno de los llenos más notables de la historia del Cine Ambassador. En esa privada estuvieron distintas autoridades, la prensa, y un grupo inmenso de niñas bien, cuya vinculación con el film es un misterio absoluto; en esa privada estuvieron los fotógrafos, los cameramen, los micrófonos, la mar en coche. Hubo declaraciones, la primera actriz apareció en escena y llena de temor y de nervios dijo a los espectadores que **“todos ustedes son muy buenos”**, dijo que la crítica uruguaya es de **“de linaje”**, confesó que se había olvidado de un discurso que comenzara a balbucear, y finalmente pidió a todos, muy textualmente, que **“no sean malos”**. Tanto ruido y tanto problema de exhibición son totalmente innecesarios; la propaganda se hacía sola con la mención de que el film era uruguayo, sin necesidad de comprometer, fuera de la cámara, palabras y actitudes que cayeron en la repetición, a veces en el exceso, y en algún momento en el ridículo.

Y es que, justamente, el film no necesita que la propaganda le invente virtudes, porque todas las relatividades en su sitio, estas virtudes se muestran solas y están al alcance de la atención de todos. La fotografía prefiere escenas breves y cortadas a las largas escenas teatrales en que incurrir los novicios; la música da una sensación de ritmo a todo el film y se mantiene continuamente en su debida función de comentarista de la trama; hasta la dirección logra en algún momento una idea nueva, lanzando a la protagonista a golpearse en el espejo para golpearse a sí misma, con una intención dramática que el espectador comprende con evidencia. No se trata ya de que una cámara pueda fotografiar un film ni un micrófono recoger los sonidos, ni un laboratorio realizar un montaje: se trata de que esos elementos lograron mostrar un criterio cinematográfico conociendo su objetivo y sabiendo cómo llegar a él. No se elogia a la técnica sino a la manera de emplearla.

Es lastimoso, en cambio, que el tema quiera ir tan alto, para demostrar, a mitad de camino, que no se sabe volar y que la caída es inevitable. La historia es la de una pianista de cabaret que usurpa el lugar de una rica señora (por ocio, por parecido físico, por espíritu de aventura), y conquista para sí el amor del marido de aquella. Cuando más tarde es descubierta como impostora, el marido resuelve que no le importa el engaño porque ésa es exactamente la mujer que él desea y no le importan el nombre verdadero ni la historia anterior. Pirandello hablaba, desde luego, de los problemas de la personalidad; discutía la sustitución de una por otra, y la validez de los sentimientos que los demás traspasan de destinatario sin saberlo. A

la película no le importa Pirandello; compone un drama romántico cuya finalidad se ignora hasta que al final se plantea un problema y se arregla enseguida. En ese final, con los conflictos en la mano, la película no sabe hacer a Pirandello; en todo el desarrollo anterior se olvida de cualquier conflicto y pierde el tiempo detallando, sin pasión, el amor de marido y mujer. Ahí hace gala de un criterio blando y superficial; el matrimonio juega a los novios, pasea en coche, se escapa por las playas, concurre a fiestas de pescadores y comete otros pretextos de que el film posea acción a cualquier precio, así se trate (con propiedad) de una mala acción. En el curso de tanto paseo, el film se aleja de todos los apuntes psicológicos que Pirandello requería; prefiere un espíritu escolar de fin de curso mostrando disfraces de fantasía para niñas pseudo-italianas y coreografía elemental por Paula Jarmalovich y sus discípulas. Es difícil saber la opinión de Pirandello a ese respecto.

La protagonista de Pirandello exigía una actriz dramática, pero el film inventa, en su lugar, a una mujer fatal que arruina los corazones de los hombres y bebe más alcohol del necesario para su normalidad. En una primera versión americana de este argumento (**Como tú me deseas** o **As You Desire Me**, 1933, Greta Garbo, Melvyn Douglas, Erich von Stroheim) había una actriz. En la versión uruguaya no hay actriz dramática, ni una mediana intérprete siquiera. La Srta. Anaclara Bell es una mujer magnífica, que muestra profusamente sus brazos, hombros y piernas en media docena de oportunidades, siendo muy convincente a ese respecto; es por otro lado una intérprete sin expresión, sin vida, sin otra intensidad que la de mantener una pose de mujer fatal. Su más exacto similar se llama Viviane Romance; su éxito puede ser el mismo.

Buena parte de sus culpas se originan en el libreto, empeñado en desconocer a Pirandello para urdir dramas románticos y mujeres fatales que son propiedad del más decadente cine americano o francés. Alguna línea de los diálogos habla de *“tu corazón envilecido”* o anuncia que *“el amor tiene un misterioso encanto cuando dos seres iguales se revuelcan en el fango”*. Ahora que la producción cinematográfica uruguaya sabe que puede ir adelante con sus técnicos, sería oportuno que se preocupara de sus libretistas y evitara la abundante literatura en que cae el cine argentino cuando quiere decir algo, y el cine mexicano cuando no quiere decir nada.

Marcha, 24 de octubre 1947.



UN TEMA DE NUESTROS DÍAS

El comunismo en Hollywood

LA INVESTIGACIÓN SOBRE actividades comunistas en Hollywood está en vigencia desde hace ya varios meses. La realiza una comisión presidida por el representante J. Parnell Thomas, cuyos interrogatorios y declaraciones ocuparon ya el comentario público de la prensa estadounidense. Sin embargo, en el curso

del último mes comenzaron a llegar los cables, en momentos en que la investigación culmina y ya decae. Las conclusiones que pueden sacarse son bastante desalentadoras para los representantes que iniciaron esa investigación.

En un capítulo de los cargos asegura la presunta intervención comunista en las huelgas promovidas entre el personal técnico y obrero de Hollywood. Sobre esa materia, la ausencia de elementos de juicio no nos permite abrir opinión. En cambio, se ha dado mayor importancia a un segundo capítulo de cargos: la presunta existencia de escritores comunistas, los que habrían confeccionado libretos cinematográficos de propaganda, insertando frases y conceptos que harían tendenciosamente comunista a buena parte de la producción de Hollywood. Al respecto, el actor Adolphe Menjou declaró que el gobierno ruso se propone utilizar las películas *“como medio de propaganda de sus intenciones, que consisten en derrocar al gobierno norteamericano”* (Washington 21, Associated Press), el productor Jack L. Warner, director ejecutivo de la empresa Warner Brothers, habló de la infiltración en la industria cinematográfica de personas *“con inclinaciones no norteamericanas”*, y preguntado por la Comisión si se refería a comunistas, insistió en usar el término *“no norteamericano”*. Agregó que se trataría de libretistas a los que despidió de su estudio por considerar que estaban introduciendo *“doctrinas no norteamericanas”* en la industria. Esta enumeración tiene una curiosa característica: se trata de los mejores libretistas de los estudios Warner. Entre esos nombres figuran los de Howard Koch, John Howard Lawson, Robert Rossen, Dalton Trumbo, Julius Epstein y Philip Epstein. Los títulos en que han colaborado esos libretistas merecen ser citados por nosotros, dado que las empresas telegráficas no los mencionan; eliminamos al efecto todo orden de enumeración y de fecha: **El lobo de mar** (*The Sea Wolf*, Michael Curtiz-1941), **¡Ay, qué rubia!** (*The Strawberry Blonde*, Raoul Walsh-1940), **La dicha lejana** (*Saturday's Children*, Vincent Sherman-1939, adaptación de una pieza de Maxwell Anderson), **La debilidad del hombre** (*The Male Animal*, Elliott Nugent-1942), **El hombre que vino a cenar** (*The Man Who Came to Dinner*, William Keighley-1942), **El amor no es comedia** (*No Time for Comedy*, William Keighley-1940), **La novia cayó del cielo** (*The Bride Came C.O.D.*, William Keighley-1941), **El Sargento York** (*Sergeant York*, Howard Hawks-1942). Son todas de Warner Brothers, y figuran entre lo mejor escrito de la producción de la empresa. Cabe también recordar la producción en que han colaborado esos libretistas para otras productoras: **Cinco regresaron** (*Five Came Back*, RKO, John Farrow-1938), **Eran cuatro hijos** (*Four Sons*, 20th. Century Fox, Archie Mayo-1940), **Bloqueo** (*Blockade*, Walter Wanger-Artistas Unidos, William Dieterle-1937), **Espejismo de amor** (*Kitty Foyle*, RKO, Sam Wood-1941). La enumeración se hace muy penosa; cabe suponer sin embargo que el aficionado identificará a esos films entre los títulos que despertaron su interés durante los últimos años.

Compárese la producción de Warner Brothers durante el período 1937-1943, con la producción posterior a esa última fecha. Se notará, no solamente la ausencia de ambiciosos planes de producción, sino también la ausencia de gran calidad en los libretos. Ahora nos vienen a decir que los libretistas que hicieron aquellas cosas buenas y no hacen las actuales cosas malas, eran comunistas, o cuando menos

“no norteamericanos”, a tal punto que fué aconsejable despedirlos del estudio con el que estaban contratados.

El Sr. Adolphe Menjou sugirió que el Parlamento obligue a que las películas de propaganda sean “*calificadas como tales*”. Cabe señalar que ese letrado impedirá la eficacia de tal propaganda, y que la vigencia de tal requisito motivará enojosas cuestiones sobre la delimitación de lo que es exactamente propaganda. Pero corresponde señalar, como hecho de mayor importancia, que ese requisito no solamente no impedirá las presuntas películas comunistas sino que impedirá, de hecho, la colaboración que a Norteamérica quieren prestar los films en que se exaltan instituciones, historia y credos norteamericanos. En todo caso, si ese criterio es aplicado a los hechos ya pretéritos, no se hubieran identificado con él a comunistas, sino que se hubiera arruinado la eficacia de las películas antinazis en que Hollywood estuvo tan empeñado durante tantos años.

Es un hecho curioso, y muy significativo, que los dos únicos títulos de films comunistas que han sido aludidos por el cable, sean **Misión a Moscú** (*Mission to Moscow*, Michael Curtiz-1943) y **Canción de Rusia**. No podemos exigir a Associated Press que sepa algo de cine y que traduzca **Song of Russia** por su correcto título castellano de **Sombras sobre la nieve** (Metro Goldwyn Mayer, Gregory Ratoff-1943). Pero puede exigirse en cambio a Hollywood que sepa de qué esta hablando. La producción de **Misión a Moscú** se basaba en un libro de Mr. Joseph E. Davies, ex-embajador americano en Rusia, y se efectuó sobre la base de un espíritu de solidaridad y cooperación que en 1942 y 1943 fue tan exaltado en Estados Unidos como en Rusia. No parece que allí hayan existido libretistas que desearon minar los cimientos de Hollywood introduciendo doctrinas extrañas a la ideología americana; parece más probable pensar que esa producción se efectuó como una cooperación entre la empresa Warner Brothers y el gobierno de los Estados Unidos. Y si la Comisión Investigadora censura esa cooperación, es probable que esté censurando a Roosevelt o (como se dice en el diálogo de **Lo mejor de nuestra vida**) a “*elementos radicales de Washington*”. En cuanto a **Sombras sobre la nieve** parece infantil pensar que allí había alguna propaganda comunista; se trataba solamente de una de las convencionales expresiones de “buena voluntad”, expuestas a través de un asunto romántico y musical. El actor Robert Taylor declaró hace ya varios meses que fue “*forzado*” a intervenir en ese film, por funcionarios de Washington; alguna prensa americana, a la que podemos calificar de conservadora, se rió del actor.

Los hechos hasta ahora conocidos permiten deducir: que existen comunistas en Hollywood, como en todas las ciudades del mundo; que la actividad de los mismos no está suficientemente probada; que la eficacia de esa actividad está rebatida y debe ser totalmente descartada. El temor a que Hollywood, con su inmenso poderío de convicción psicológica, pueda producir y difundir películas comunistas, es destruido por la evidencia de que los productores invierten su dinero en films cuya ideología (si hay alguna) es de tipo capitalista, por la evidencia de que esos productores supervisan fuera de toda duda, los films de que se hacen responsables, y por la falta de evidencia de que los libretistas aludidos hayan insertado propaganda comunista en cualquiera de esos films. Parece absurdo pensar que se acuse a los libretistas por su colaboración en obras cuya inspiración era gubernamental,

como parecería absurdo acusarlos mañana por los films de colaboración con Inglaterra y su causa bélica, o con Sudamérica y la pintoresca Buena Vecindad que Hollywood ha creado a su alrededor.

Las causas reales de la investigación caen dentro de un problema mucho más amplio cuyo título es “Agitación del fantasma comunista”.

Marcha, 31 de octubre 1947.



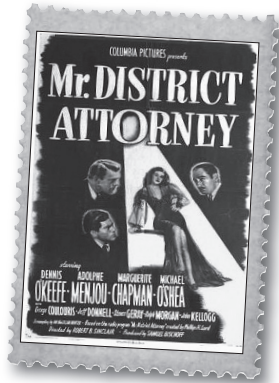
Pasiones turbulentas

(*Mr. District Attorney*, EUA-1947) dir. Robert B. Sinclair.

Argumento: Infantil.
Convicción y lógica: Ausentes.
Realización: Mediocre.
Interpretación: Innecesaria.
Balance: Deficiente con regular.

Hoy estamos parcos.

Marcha, 7 de noviembre 1947.



El espectro de la rosa

(*Specter of the Rose*, EUA-1946) dir. Ben Hecht.

CON **AL MORIR LA NOCHE**, este film de Ben Hecht figura entre lo más discutido de la temporada cinematográfica. Conocemos a espectadores exaltados en su elogio y a otros indignados en su censura; conocemos, también, a quienes han teorizado sobre el film y a quienes, sin teorías (quizás con arbitrariedad) gustan diversamente de algunos fragmentos y refutan otros. Algunas puntualizaciones pueden ser convenientes.

PRIMERO. El talento de Ben Hecht no es una figura retórica esgrimida por los agentes de publicidad; es un hecho cierto y demostrable, que se documenta (lo dice la propaganda en el libreto de **Cumbres borrascosas** y **La divina embustera** y, más fácilmente (no lo dice la propaganda), en **Crimen sin pasión** y **Antes que me muera**. Es un talento de literato, de periodista, de hombre de teatro.

SEGUNDO. En una noche de excitación, ocio y desvelo, Ben Hecht proyecta un film dedicado “*a las siete artes que bailan y cantan, y mantienen verde este valle de lágrimas*”. Esa exaltación es protagonizada por un bailarín que es simultáneamen-

te un esquizofrénico, un lírico, un criminal, un amante, un suicida. Lo acompañan una bailarina, una maestra de baile, un empresario sin dinero, un poeta. El argumento es la pasión por el arte, la miseria, el éxito, la locura, la muerte.

TERCERO. Esa devoción por el arte que Ben Hecht demuestra es la del intelectual y no la del artista: se manifiesta en el brillo de las frases, en la sagacidad de las observaciones, en la construcción de un mundo nocturno y alcohólico que vive alrededor de la poesía pero que no la crea. El resultado suele ser brillante y divertido, pero no es una obra de arte, y fracasa cuando intenta serlo.

CUARTO. Eliminar la ingenuidad no significa solamente depurar las frases. Para Ben Hecht, sabiamente, significa incluir la sátira a la miseria de los artistas, al fariseísmo de quienes les rodean, al mundo “*que se ha dejado seducir por los políticos y no por los poetas*”. Dentro de una considerable cantidad de literatura, uno de los personajes define a la maestra de baile como “*el residuo de una pirueta*” y afirma a una bailarina que su cuerpo es “*un signo de admiración tras la palabra Belleza*”. Ese ingenio que cuida de la película toda ha creado también a un negociante dedicado a la admiración sincera de los artistas, y capaz de pagar a éstos un banquete porque, según balbucea, “*Uds. los artistas siempre me inspiraron... y nosotros sin arte qué somos*”.

QUINTO. El único acierto global del film es el de recrear, con exactitud, un cuadro de bohemia, de vida de artistas. Los aciertos parciales son del orden literario, y a veces del orden fotográfico; pueden estar en la sombra (tan real como simbólica) que en algún momento proyecta el protagonista sobre la bailarina que es su víctima. En una pequeña escena los aciertos son del orden poético; dos amantes inmóviles, sentados a distancia, suponen que se están abrazando con los ojos, y así se estrechan, largamente.

SEXTO. Una obra de arte supone una verdad de sustancia, una armonía entre sus elementos, un impacto poético o dramático que sea su resultado. Se advierte que el conflicto de **El espectro de la rosa** es psicológicamente muy débil y dramáticamente muy fantasioso; se advierte que el film mezcla, arbitrariamente, elementos simbolistas y naturalistas sin un criterio único que los ampare; se advierte que el film pide al espectador una inteligencia para oír sus agudas frases pero también una credulidad para aceptar su argumento. Aún cuando ese caos pueda ser salvado, el espectador no se dejará convencer por el conjunto; falta en éste la fuerza de un drama y de la poesía que un artista hubiera logrado.

SÉPTIMO. Los elogios al film tienen poco en qué apoyarse. Algunos aciertos fotográficos y musicales, la satisfacción ante el ballet (que no es realmente ballet) y el encanto ante alguna escena de poesía o de bohemia son los únicos intermediarios entre el espectador exigente y la estética del film. Otros aciertos de sátira o de diálogo no son del orden cinematográfico sino



del literario, y en el sector intérpretes, el teatro (incluso el buen teatro) sustituye erróneamente al cine. En el juicio total sobre el film, ya balanceados sus diversos elementos, parecen más importantes estos errores de plan, su ausencia de unidad, su debilidad dramática, que sus aciertos de detalle. La despierta inteligencia de Ben Hecht sabía “lo que quería hacer” y hoy ya debe saber que no consiguió hacerlo.

Marcha, 14 de noviembre 1947.

Títulos citados

Antes que me muera (*Angels Over Broadway*, EUA-1940) dir. Ben Hecht y Lee Garmes; **Crimen sin pasión** (*Crime Without Passion*, EUA-1936) dir. Ben Hecht y Charles MacArthur; **Cumbres borrascosas** (*Wuthering Heights*, EUA-1939) dir. William Wyler; **Divina embustera, La** (*Nothing Sacred*, EUA-1937) dir. William Wellman.



SHIRLEY TEMPLE CON TODO

Luna de miel en México

(*Honeymoon*, EUA-1947) dir. William Keighley.

LOS PRODUCTORES cinematográficos de Hollywood pueden dormir tranquilos. El crecimiento de Shirley Temple, ese oscuro e infatigable proceso que hizo de una niña adorada una mujer (una jovencita) adorable, no ha ocasionado ningún quebranto bancario. Millones de mamás, hace diez años, llevaban al cine a sus hijas de siete para mostrarles, en el ejemplo de Shirley, cómo debían ser. Millones de jovencitas de diecisiete llevan ahora a sus mamás para mostrarles en el mismo ejemplo, cómo sus padres las debían dejar ser. Dentro de diez años las hijas de Shirley Temple gateando, convocarán en los cines a los millones de abuelas, hijas y nietas que siguen creyendo en las virtudes del organdí y de las fiestas escolares de fin de curso, mientras que los productores cinematográficos duermen tranquilamente.

Los espectadores de los films de Shirley-mujer (los eventuales espectadores de **Luna de miel en México**) también podrán dormir en paz. La jovencita ocasionará trastornos a los adultos, los hará girar en sus propios malentendidos, siempre se hará perdonar con “sonrisas de hoyuelo”, se casará indefectiblemente con el lustroso galán de sus amores y hará feliz al Mundo Occidental con su palmito y su felicidad. Alguna vez, también (como esta vez), cubrirá discretamente de ridículo las costumbres de los pueblos que pisa su brevísimo pie. Pero eso no tiene importancia. México debe estar orgulloso de figurar como tierra conquistada por Shirley.

Entre tanto, el destino cinematográfico de la actriz se anuncia claro y apacible: las mamás y sus hijas seguirán suspirando, los productores y nosotros seguiremos durmiendo.

Marcha, 5 de diciembre 1947.

DEL MEJOR CINE DE GUERRA

Un paseo al sol

(A Walk in the Sun, EUA-1945) dir. Lewis Milestone.

CASI TODOS LOS FILMS de guerra desconocieron alguno de estos postulados fundamentales. Primero, que la acción debe ser la de la guerra misma, y no la de incidentes laterales, casi siempre insignificantes, casi siempre románticos. Segundo, que a los soldados les son permitidas la cobardía, la desconfianza hacia la causa que defienden, la duda sobre la estrategia del alto comando y sobre la duración de la guerra en que se empeñan. Tercero, que tan valioso como el espectáculo cinematográfico de la acción bélica, es la descripción psicológica de sus protagonistas, dibujada con actitudes y con frases que deben no ser discursivas.

En **Un paseo en el sol**, como en **Aventuras en Birmania** (*Objective, Burma!*, Raoul Walsh-1945) la acción del film es, únicamente, el planteo de un objetivo militar y la marcha hacia la consecución del mismo. Aquí un pelotón de 53 soldados americanos desembarca en las playas de Salerno (Italia) y desde el amanecer hasta el mediodía sólo busca y conquista un determinado objetivo nazi, sin que un solo incidente lateral enriquezca o distraiga el film de su único tema. Al mostrar el curso de esa pequeña acción militar, el film decreta y mantiene un solo ritmo de la acción, siendo probable que en la unidad de tema y en la unidad de ritmo pueda identificarse la notable impresión de solidez que deja en el espectador. Algunos de sus episodios son demostrativos de la inusitada violencia que el cine puede obtener al verter un film de acción (ataque de un avión nazi, destrucción de un auto blindado, asalto final al objetivo indicado); sin embargo, más estimable que sus momentos de violencia parece ser la total y minuciosa claridad con que el film narra su pequeña aventura militar, irónicamente nombrada como paseo bajo el sol.

El cumplimiento de sus propósitos de film de acción no es, ciertamente, la única finalidad de la obra. Al proponer y describir los soldados de ese pelotón, se obtiene aquí un singular enfoque psicológico de la guerra, porque, contrariamente a los personajes de casi todo el cine bélico, éstos no son los héroes conscientes de su misión, satisfechos de cumplirla, ejemplos de sus colegas. Ya desde las primeras escenas, previas al desembarco en costa italiana, se insinúa el temor al enemigo desconocido; después, en la costa, la ausencia de planes y un sospechoso silencio pasan a ser una angustiante sensación, rota por alguno que trepa por la arena hasta contemplar, con ingenua satisfacción de espectador, la tremenda batalla naval que había dejado a sus espaldas. Esta vigilancia de las sensaciones aportadas por la acción militar, desemboca más tarde en el creciente escepticismo que el episodio vivido, y la guerra toda, provocan en sus protagonistas. En alguna línea del diálogo, un soldado propone que esa tierra es Francia y no Italia, y sugiere que los oficiales permiten el engaño de sus subordinados; en otras líneas, otro soldado desconfía del éxito militar y de la utilidad de ese éxito: *"primero fue Túnez, después Sicilia, ahora Italia, mañana Grecia, Yugoslavia, y en 1956 el Tíbet."* A quienes intentan ser héroes, alguien les dice, con abierta ironía, que seguramente combaten por condecoraciones; a quienes comen las inevitables conservas en lata, alguien afirma que esa comida sale de las alcantarillas, y que los soldados alemanes co-

men mejor; a quien pregunta *"¿Qué saca uno de este negocio de la guerra?"*, otro contesta *"No sé, no soy socio de la firma."* Este general escepticismo de los soldados, esta amarga visión de los protagonistas de la guerra, no es tan sólo un juego de frases mechadas en el diálogo: en una situación crítica, es un simple soldado quien propone (con modestia y hasta con temor de invadir funciones ajenas) la estrategia que habrá de dar la victoria al grupo; en otro momento, el propio jefe del pelotón culmina una serie de debilidades e indecisiones con un convulsivo ataque de miedo, que lo empuja a llorar, tirado sobre la tierra, en medio de la lucha de sus compañeros, componiendo una de las escenas más patéticas que ninguna película de guerra haya proporcionado jamás.

Puede pensarse que este cuadro derrotista es una verdadera traición a los postulados patrióticos que suele proponerse el cine de guerra, y no es casual, ciertamente, que el libretista Robert Rossen haya sido nombrado entre los escritores anti-americanos (presuntamente comunistas) de las recientes investigaciones parlamentarias en Hollywood. Pero parece preferible que un argumentista desconozca y contraríe las inútiles exaltaciones patrióticas, si con ello logra, como en el caso, el cuadro psicológico y dramáticamente realista que tan inútilmente buscáramos en otros films de guerra. Algún interés tenemos en subrayar que **Un paseo en el sol**, y **También somos seres humanos** (*The Story of G. I. Joe*, EUA-1945) son auténtico cine bélico, mientras la producción rusa **Arco Iris** (*Raduga*, Mark Donksoi-1943) y trescientas películas americanas fueron cine de propaganda.

Ese realismo psicológico, mezclado con la veracidad del diálogo y con el equilibrio de escenas dramáticas y humorísticas que el director Milestone consiguiera lograr, es factor fundamental de que el film parezca convincente en todas y cada una de sus escenas. Por un lado, ese diálogo se ajusta a las necesidades de cada episodio, sin dedicarse nunca a evocar recuerdos y mundos distintos cuya expresión verbal hubiera sido necesariamente débil; por otro lado, el humorismo fluye naturalmente, ya sea en las frases de quienes castigan con sus sarcasmos a sus propios compañeros, ya sea en el episodio del intérprete que pone más entusiasmo en conversar alegremente con dos fugitivos italianos que en traducir a sus superiores los informes que de ellos pueda lograr. De esos cuidados de realización deben destacarse, superiormente, los incidentes dramáticos en que culmina el film: hay un crescendo de emoción en el sargento que se arrastra lentamente entre los pastos, desafiando las balas enemigas, y reflexionando sobre su propio temor y sobre las finalidades bélicas inmediatamente perseguidas; hay un repetido dolor en cada herido que queda junto al camino, abandonado sin alternativa por sus compañeros; hay un deliberado simbolismo dramático en mostrar a cada muerto tan sólo por una mano, crispada o colgante, sin que ninguna otra imagen sea necesaria. No es inoportuno recordar que el director Milestone lo fue, también, de **Sin novedad en el frente** (*All Quiet on the Western Front*, EUA-1930) y que utiliza aquí algunos de sus recursos expresivos.

De la madurez de la expresión cinematográfica no deben destacarse solamente los primeros planos y el ritmo que se ha impreso a toda la película: más notables,



seguramente más originales, son los apuntes de ironía que el film coloca junto a sus incidentes dramáticos, a veces para insinuar que todo su asunto no es nada más que un mínimo episodio de guerra, un entretenido “paseo bajo el sol”, y otras veces para satirizar las reflexiones que se permiten todos y cada uno de los soldados. Ese amplio y ambicioso criterio por el que el film se autoriza a comentar los hechos que tan cumplidamente narra, tiene ciertamente un peligro: algunos comentarios son de una escuela romántica que desentona en el conjunto (ante cada muerto alguien reflexiona “*Nadie muere*”, en cada pausa de la acción un cantante negro e invisible recita los versos que exaltan el heroísmo del pelotón).

Es justamente ese exceso de la conversación y del comentario el que motivó que varios espectadores (y algún perspicaz cronista cinematográfico) observaran que el film es demasiado charlado, y que es excesivo describir a los soldados como filósofos. Cuando lo película se ve por segunda vez, esa observación es más débil: se sabe entonces que la abundancia de conversación es el medio empleado por el libretista para conseguir la naturalidad de sus personajes, y se sabe también que no hay exceso en ello, porque el diálogo nunca sustituye a los hechos, sino que se agrega natural y ajustadamente a los mismos, correspondiendo observar, tan sólo, que las reflexiones de los soldados son algo más profundas de lo que sería probable.

Pero las reflexiones filosóficas son, ciertamente, una mínima desventaja en el conjunto del film: por la originalidad y el verismo de su plan, por el cuidado criterio de su realización, por la minuciosa aplicación de sus intérpretes, **Un paseo en el sol** representa el buen cine de guerra que Hollywood continuamente escamotea y, fuera de toda consideración teórica, representa un espectáculo logrado y convincente.

Marcha, 20 de febrero 1948.



Cine español

POR ALGUNA RAZÓN privada (y no por la excomunión que nos han atribuido algunos lectores fantasistas) no conocíamos aún el nuevo cine español que está exhibiendo el Renacimiento. Hoy podemos salvar una parte de esa omisión y no lo decimos con alegría.

Hemos visto **El clavo**, **Don Quijote de la Mancha** y **Huella de luz** y ya se puede afirmar que no hay tal cine español. **El clavo** es un folletín tan flagrante que tal vez ni el cine mejicano se atrevería a filmarlo, aunque reconocemos que esta profecía es imprudente y que todo record en esta materia puede ser superado, como viene a demostrarlo ahora el cine español. Alguna vez alguna virtud ha querido tentar, en el terreno de la realización, la salvación imposible de algún melodrama, tratando de hacer confundir el paquete con el contenido. No es el caso de **El clavo**, cuya deprimente lealtad consiste en ser mala en todo sentido, sin querer engañar a nadie. **Huella de luz** sólo es mejor en la medida en que su tema ofende menos al sentido artístico y al sentido común, aunque por aquí también se exhibe la mamá pobre de un hijo ambicioso que se avergüenza ante sus amigos ricos que lo ven con

ella; al final, como en el mal cine de cualquier procedencia, todos son ricos y felices por orden terminante del productor. La película se enriquece con observaciones satíricas a costa de los regímenes democráticos de gobierno, muy a propósito para demostrar que en El Escorial no existen barreras mentales. Por lo demás, **Huella de luz** padece la misma lealtad que **El clavo**.

Don Quijote de la Mancha merece este párrafo aparte. Hay un pudor elemental gracias al cual nadie, o casi nadie, acomete la recreación de ciertas obras. Él nos ha ahorrado (por ahora) alguna versión patriótica de Martín Fierro por el cine argentino o de la Novena Sinfonía por la Orquesta Sinfo-Filarmónica y el Coro Mixto de Pueblo Soca. Con la soltura de cuerpo que presta la inconsciencia, el cine español, en cambio, arremete contra el Quijote. Y para convencer a los descreídos de que tenía fuerzas suficientes para hacerlo, reunió, en prolijo orden, los más frecuentados episodios de la vida del Ingenioso Hidalgo, que son también los de más segura acción cinematográfica. Armado con esta pedestre fidelidad y con los continuos discursos que pone en boca del afligido personaje central, el cine español cree cumplir con el Quijote, con Cervantes y con el Séptimo Arte, todo de una vez y sin pestañear. La indignidad del resultado se mide por la bochornosa distancia que separa la copia del original, a través de la cual Don Quijote se convierte un pintoresco héroe de historietas, sin más locura que la que alcanza modestamente, para ser llevado al Vilardebó. En medio de esta amenidad, no se pierde de vista, sin embargo, la embarazosa importancia del personaje, de la que queda constancia en las continuas parrafadas que dispara contra Sancho Panza y contra la posteridad y en la deliciosa escena [final] de su muerte, llorada ruidosamente por los deudos, (...), para que se sepa que el cine español no es indiferente a tan sensible pérdida.

Marcha, 11 de junio 1948.

Títulos citados (Todos dirigidos por Rafael Gil).
Clavo, El (España-1944); **Don Quijote de La Mancha** (España-1947); **Huella de luz** (España-1943).



HOLLYWOOD SE ATREVE UN POCO

La luz es para todos

(*Gentleman's Agreement*, EUA-1947) dir. Elia Kazan.

ESTA PELÍCULA INTENTA combatir el antisemitismo. En su argumento, un periodista decidido a escribir sobre el asunto, finge ser judío para poder sentir en carne propia lo que el prejuicio significa en todo el país. Desecha de antemano la



estadística, el testimonio ajeno, el alegato humanitario; su intención es documentarse frente a los hechos. Encuentra el prejuicio en los hoteles que no le reservan habitación, en los muchachos que insultan a su propio hijo, en el mismo semanario en que trabaja. El prejuicio fundamental no está, sin embargo, allí, y él sabe encontrarlo: está en todos los demócratas que proceden de buena fe, nada negarán a un judío y se profesan a sí mismos la gran estima que merecen por su amplitud de ideas, pero que, de hecho, diferencian las razas, y tienen un interés en especificar que no son judíos, o en que no lo son las personas de su cariño. El film denuncia a esa abundante fauna como los más peligrosos e inconscientes antisemitas; entiende que el prejuicio se propaga grandemente en las palabras de quienes, al proclamar que no les importa la diferencia de razas, suponen que esa diferencia existe. Una sagacidad insólita en el cine americano lleva al film a hurgar en los dobleces psicológicos del problema, precisamente por saber que las manifestaciones exteriores del prejuicio son las menos importantes, y pueden omitirse sin omitir su fondo. Insultar o pegar a un judío, privarle de sus bienes, negarle un servicio público, son actitudes que la ley y la Constitución americanas saben reprimir; en cambio, negar una amistad o un saludo o un convenio privado, manifestar una hostilidad personal, decir, simplemente, *“Es un judío”*, aunque después se agregue que también es un buen tipo, son actitudes que describen el prejuicio y que persistirán con él. La bondad de la causa no excluye la controversia, y para la discusión queda la teoría de H. G. Wells sobre la responsabilidad que los mismos judíos tienen en la discriminación, al afirmarse y proclamarse como raza, como religión y como nación; en esa controversia no deberá omitirse la interminable discusión sobre si esa afirmación es causa o efecto de la discriminación ajena.

Para todo espectador, la exposición del problema es de una convicción inusitada en un alegato. El motivo está, naturalmente, en la verdad psicológica de su tratamiento, que señala el prejuicio racial hasta en los personajes más gratos del film, que hace conversar a todos, liberales o antisemitas, con las palabras que ellos emplearían y no con erróneas y desmesuradas demostraciones de su credo; fundamentalmente, está en la inteligencia de sus principales personajes, que persiguen recíprocamente el revés de sus palabras, sus sugestivas omisiones, el gesto con que las pronuncian. De esa inteligencia se alimenta casi todo el film, señalando los méritos más altos a favor de la novelista Laura Z. Hobson y del libretista Moss Hart. A éste, en particular, corresponde atribuir la más inteligente sutileza del film, que indica cómo el prejuicio antisemita se ha infiltrado en los mismos judíos que, para su comodidad, quisieran no serlo.

Hoy cabe una intensa satisfacción ante la valentía del alegato, del que no recordamos antecedente alguno en el cine americano, a menos que se refiriera, fácilmente, a la Alemania nazi; cabe, también, un continuo placer ante el brillo del diálogo y libreto. Corresponden, sin embargo, dos objeciones. La primera se refiere al espectáculo resultante: en todo el film las cosas no ocurren, sino que son narradas, para el descontento general de quienes quieren cine y no manifestos. El único tema por el que la película parece interesar a sus cámaras es la desavenencia entre Gregory Peck y Dorothy McGuire, expresada, apagada, expresada una vez más, anulada improbablemente al final. El resto es un brillante discurso, matizado de diálogos, de ejemplos, de profundas y ciertas reflexiones sobre el antisemitismo,

pero no es cine, o sólo lo es en algún aislado episodio. La excelente actuación de todo el elenco y del director Elia Kazan sólo redimen una escasa parte de esa omisión, y dejan caer al film bajo las generales de la ley que el propio film dictara, al sostener que los discursos, y hasta la exaltada manifestación de las convicciones, no son armas adecuadas para combatir al antisemitismo. El film es, con su mejor inteligencia, tan sólo un discurso.

La segunda objeción quiere atacar el fondo del asunto. Todo el film es una valiente cruzada contra el antisemitismo, y ataca a los ciudadanos americanos que consciente o inconscientemente alimentan el prejuicio. Pero a costa de esa cruzada exalta la democracia americana, y abarata con esos lugares comunes la fuerza de su alegato. Y, asimismo, evita cuidadosamente mencionar el hecho notorio e indudable de que el prejuicio contra los negros es una discriminación racial más extendida, más peligrosa y más violenta que todo antisemitismo de que pueda padecer EE.UU.; allí queremos ver a Hollywood, combatiendo un prejuicio del que ha demostrado padecer.

El productor Darryl F. Zanuck merece la estima mundial por la audacia que periódicamente muestra en sus temas: injusticia de cárceles y de leyes en **Soy un fugitivo** (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, Mervyn LeRoy-1934), miseria de un sistema social en **Viñas de ira**, prejuicios raciales en este presente film, espionaje comunista en la reciente **La cortina de hierro** (*The Iron Curtain*, William Wellman-1948). Esa audacia no llega nunca al fondo de cada asunto, ni motiva siempre un notable espectáculo cinematográfico. Es juicioso destacar el carácter de excepción que tales valentías tienen frente a la producción normal de Hollywood, y a los que cabe agregar las que felizmente lograra el productor Samuel Goldwyn en **Callejón sin salida** (*Dead End*, Wyler-1937) y **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*, Wyler-1946); también es juicioso señalar las limitaciones que una organización industrial, una nación y un público fijan y obligan.

Marcha, 16 de julio 1948.



Lo que el viento nos dejó

UNA JOVEN AMIGA, enterada de que hacíamos algunas objeciones contra **Lo que el viento se llevó**, nos preguntaba, rápida y significativamente, si creíamos que la película podía ser *“todavía mejor de lo que es”*. Esta reacción es típica de un inmenso público que ha visto tres y cuatro veces la única película americana que se ha animado a durar tres horas y cuarenta minutos. A ocho años de su estreno, no es ocioso aventurar un resumen analítico del film que ha levantado más viento y más dinero en este mundo. Conviene prescindir de toda consideración sobre su gasto y su deliberada grandeza.



PRIMERO. Es una de las películas más reaccionarias de todos los tiempos, destinada a encumbrar una podrida clase social de terratenientes, asentada sobre la esclavitud de los negros, viviendo en el ocio, la frivolidad, los vacíos conceptos del honor, la caballerosidad, la elegancia, los buenos modales. Para el film, los únicos héroes de la Guerra de Secesión son los derrotados sureños; en cambio, los del Norte son, durante la batalla, un bando pérfido que ha sabido pertrecharse mejor y que ha iniciado el combate, y después de la batalla una colección de bandidos sin escrúpulos, dispuestos a adueñarse de las tierras del Sur, implantando el pillaje, la destrucción y el soborno. Ni una palabra sobre los beneficios morales y sociales que supuso la abolición de la esclavitud; ni una palabra sobre la unidad de la nación americana, levantada y engrandecida luego de la derrota sureña.

SEGUNDO. A un enorme porcentaje de los millones de espectadores del film, su espíritu reaccionario le importa tan poco como esta misma crónica. El público quiere que en la pantalla ocurran cosas, y el film se las da en una abundancia inusitada. Fuera de toda batalla, hay en el film seis distintas muertes, cuatro casamientos, dos nacimientos y un aborto, más una cantidad de traiciones, engaños y discusiones cuyo inventario es hartó difícil. Tales excesos del folletín no son creíbles, y desmentiremos en la vía pública a quien quiera convencernos de que una sola mujer protagonizó tanto suceso, y sufrió una guerra además. Al finalizar la primera parte, la acumulación lleva a este superproducto a exageraciones inverosímiles, juntando los partos con los incendios, las fugas y la tempestad.

TERCERO. El film está soberbiamente bien realizado, y todo lo que ya se haya dicho sobre la plástica de William Cameron Menzies, sobre la fotografía, la dirección, la interpretación y el montaje debe seguir fundamentalmente en pie. Debe señalarse a favor del film, sin embargo, una notable diferencia con otras superproducciones de aliento similar, y es que **Lo que el viento se llevó** está bien escrita de libreto, de diálogo. Las discusiones entre Rhett Butler y Scarlett O'Hara son más sólidas y convincentes porque en ellas la constante atracción y el constante rechazo dan una idea más compleja y verosímil de lo que es realmente un matrimonio. La locura de Gerald O'Hara no necesita explicaciones ni descripciones ni monólogos, porque se insinúa nítidamente en sus diálogos. El personaje de Scarlett es complejo y bien dibujado, en la forma realista y diversa en que Emile Zola supo hacernos comprender su *Naná*.

CUARTO. Las escenas de Atlanta en derrota, con su estación y su hospital repletos de heridos, son uno de los cuadros más dolorosos e intensos que nunca haya proporcionado el cine americano. Cuando el film quiere ser dramático con la materia que realmente importa, sabe serlo.

QUINTO. Pese a que el film no se ahorra escenas, y cuenta con sus cámaras sin abreviar nada, posee un notable poder de sugestión para darnos la imagen de la guerra sin llevarnos a sus trincheras. Este cuadro bélico dicho desde la población civil supone un planteo de tema y de estilo que el film propone y realiza cumplidamente. Negarse a ver esta competencia expresiva es no saber ver cine.

SEXTO. Entendemos las razones del corazón para expresar simpatía o antipatía por un film. Entendemos, ciertamente, a un colega que se negó a ver la película porque supo que la odiaría por reaccionaria, pero que sucumbiría a esas virtudes de realización. Pero la película no es “buena” (maldito adjetivo) por las muchas señoras que simplemente la adoran, ni es “mala” (maldito, también) por la posición aristocrática y detestable que en ella se sustenta. Es, en proporciones diversas, una expresión de las mejores y las peores maneras de Hollywood, empeñado en superproducciones, en Technicolor, en personajes elegantes, en prejuicios raciales, en folletines, pero dueño al mismo tiempo de una pujante fuerza de expresión y de una capacidad inigualada para forjar un espectáculo y sujetarle un público.

SEPTIMO. Para bien o para mal lo fundamental de **Lo que el viento se llevó** sigue presente en Hollywood, por sus pros y sus contras y caracteriza a casi toda su producción actual.

Marcha, 30 de julio 1948.



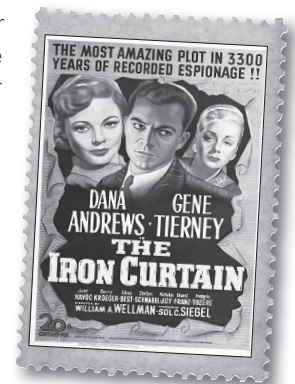
La Cortina de Hierro

(The Iron Curtain, EUA-1948) dir. William A. Wellman.

AQUÍ COMIENZA UNA probable temporada de cine anti-soviético, y debemos postergar toda consideración puramente formal.

La cortina de hierro dice ser la relación verídica de cómo se originó, funcionó y terminó el espionaje soviético en Canadá, según se desprende de la narración efectuada por el Sr. Igor Gouzenko, ex-funcionario de la embajada rusa, que en apoyo de sus palabras aportó diversos documentos probatorios, y quien vive desde 1946 oculto en algún lugar de Canadá o EE.UU. Ese espionaje era aparentemente ejercido por la propia embajada soviética, y apoyado por los datos con los que contribuyeron diversos comunistas canadienses, entre los que figura un miembro del Parlamento. Mr. Fred Rose, y algún destacado hombre de ciencia, como Mr. Alan Nunn May.

No cabe discutir por el momento la veracidad de los hechos narrados, contra la cual no poseemos prueba en contrario, aunque hemos pedido infructuosamente a la misma Legación Soviética la documentación que al respecto pudieran tener; dijeron no poseer ninguna. Por otro lado, esa veracidad parecería apoyada por el hecho de que la Real Policía Canadiense aparece refrendando los datos utilizados por el film, por la extensa relación que escribiera el Sr. Richard Hirsch (New York, 1947), por la condensación que se publicara en las *Selecciones del Reader's Digest* (agosto 1947) y por el capítulo que a Mr. Alan Nunn May dedicara la escritora Rebecca



West (*The Meaning of Treason*, 1947). Ninguna negativa de la Unión Soviética sobre el espionaje en que se la implica parecerá convincente si no consiste en el total rechazo del asunto y en la minuciosa tarea de levantar cada una de los pruebas aportadas, y no habrá nunca prueba ninguna de convicción en el solo hecho de que el Partido Comunista organice piquetes para impedir la exhibición del film o la concurrencia del público (como sucediera en New York) ni en la proclamación, que por otra parte es cierta, de que el film no se ajusta a los hechos conocidos, dramatiza varios incidentes y falsea la psicología de los rusos soviéticos. El espionaje parece seguir en pie hasta que se produzca prueba en contrario; en consecuencia, el valor documental del film no pierde en seriedad ni, ciertamente, en oportunidad.

No conviene entusiasmarse sin embargo, con la ingenua creencia de que esté todo dicho porque el film es documental, ni apoyarse en la ficción, completamente retórica, de que mañana sería igualmente válida una película soviética que documentara las actividades del Servicio Secreto de los EE.UU.; no se duda de que existe ese servicio secreto, y es muy fácil citar un telegrama en el que un legislador americano reprochó a ese Servicio el no haber documentado a tiempo el peligro que ofrecía Bogotá para una Conferencia Panamericana (abril 1948). Para toda teoría sobre cómo debe ser el cine político, querremos recomendar siempre la verdad en el asunto, la objetividad en el tratamiento, la convicción dramática en el trazo psicológico; para todo análisis sobre cómo es, en cambio, el cine político, hemos encontrado, siempre o casi siempre, los mismos vicios que afectaran al cine anti-nazi: arbitrariedad en el asunto, afán discursivo en el tratamiento, y una distorsión psicológica deliberada de la que participaran por igual trescientas películas americanas (1940-1946) y cuatro o cinco películas soviéticas (**Arco Iris** y **El profesor Mamlok** entre ellas). El hecho de que **La cortina de hierro** aparente ser cine documental no oculta su neto carácter político, ni evita que inicie una senda por la cual, temiblemente, podrán circular muy pronto toda clase de folletines con villanos comunistas o meramente rusos. Este no es un reproche a la verdad que en su conjunto pueda validar al film, sino a la débil estructura en que está hilvanada su materia dramática, donde los rusos hacen discursos pro-comunistas en un tono solemne y hueco que notablemente suena falso, y donde el ruso que se atreve a murmurar contra el régimen soviético sólo lo hace cuando está muy borracho y pierde los frenos. Es cosa muy curiosa que la única inteligencia demostrada por los villanos del film sea la torva sagacidad para cometer mejor sus delitos, sin un matiz de la justificación o explicación moral que cuando menos a sí mismos podrían darse. Es muy curioso, también, que un film que se dice documental haya modificado los nombres reales de todos los implicados en el espionaje, como si fuera más grave llamar a ellos por sus nombres que decir, como se dice, Rusia Soviética. Y es muy significativo que la música de fondo se componga únicamente de fragmentos de Prokofiev, Shostakovich y Miaskowsky, no ya con el pretexto banal de que esa música es obligatoria en algunos compartimentos de la Embajada Soviética (donde con el ruido se apagan prudentemente las conversaciones) sino, ya sin pretextos, al fondo de toda escena encuadrada fuera de ese local. Hay un evidente desafío al Soviet en el tono que el film adopta, seguramente a sabiendas (y esto confirma la impresión de veracidad que apuntáramos al principio) de que Rusia no podrá protestar los detalles sin comenzar por

protestar, peligrosamente, el bulto mismo del asunto. Ahí está, para demostrarlo, el episodio en que, según el film, Igor Gouzenko decide traicionar a su patria y revelar al Canadá el espionaje en que colabora; la película informa que Gouzenko se decidió a ese paso ante el temor de que sus superiores lo devolvieran a Rusia, y aunque no se dice una palabra sobre lo mala que debe ser la vida en Rusia, el espectador infiere que antes que ella es preferible la traición. No es probable que Rusia se decida a explicar oficialmente los móviles de Gouzenko, pero tampoco es difícil ver que la película intenta legitimar la actitud de su héroe, con la curiosa contradicción de justificar en él una traición patriótica (en nombre de ideas sociales sobre democracia) pero de no justificar en ningún espía comunista canadiense la similar traición patriótica (en nombre de ideas sociales sobre el comunismo y su futuro). La parcialidad es vicio poco aconsejable para documental alguna, y por detestable que pueda parecer el hecho mismo del espionaje, no nos parece menos detestable, hasta donde la forma importa, el tratamiento dramático que el film impone a su relato, enalteciendo a su protagonista, rebajando a sus villanos, exaltando la unidad familiar, injertando una sospechosa vampiresa, utilizando varios de los muchos clisés que el cine de misterio y el cine anti-nazi han repetido y afinado incansablemente.

Si a esta altura se puede aun hablar de cine, para espectadores distraídos que se preocupan de saber cómo están hechas las cosas, y no de qué tratan, podemos hacer tres observaciones puramente formales. Primera, no nos gusta el planteo del film, que simplifica su exposición describiendo desde el principio la red de espías (y mostrando increíbles fichas personales con sus fotos) cuando hubiera sido preferible comenzar desde un hilo y causar sucesivas sorpresas en cada revelación. Segunda: en casi todo su transcurso, y especialmente en los veinte minutos finales, se logra un continuo suspenso, que sólo a Hitchcock puede envidiar, y en el cual radica el único interés puramente cinematográfico del film, con todas sus armas de fotografía y montaje. Tercera: todo el elenco parece excelente, destacándose Dana Andrews (Gouzenko) y Berry Kroeger (Paul, líder comunista), aunque seguimos creyendo que hay alguna persistente diferencia entre Gene Tierney y una buena actriz.

Marcha, 8 de octubre 1948.

Títulos citados

Arco Iris (*Raduga*, URSS-1943) dir. Mark Donskoy; **Profesor Mamlok, El** (*Professor Mamlok*, URSS-1938) dir. Adolf Minkin y Gerbert Rappaport.



Más torpes que comunistas

AL COMENTAR **La cortina de hierro** se dijo desde estas columnas: "*Ninguna negativa de la Unión Soviética sobre el espionaje en que se la implica parecerá convincente si no consiste en el total rechazo del asunto (...) y no habrá nunca*

prueba ninguna de convicción en el solo hecho de que el Partido Comunista organice piquetes para impedir la exhibición del film o la concurrencia del público" (Marcha, octubre 8).

Ese mismo día, el órgano central del Partido Comunista escribía sobre la llamada "Cortina de Humo" uno de los artículos más amarillos y audaces en que nunca se haya complicado, decretando prematuramente la *"vida y muerte de un libelo cinematográfico"*, inventando que la película *"ha resultado un fracaso desde al punto de vista comercial"*, aludiendo a una imaginaria *"protesta popular"* en EE.UU., Inglaterra, Australia y Sudamérica, y sacando aventuradas conclusiones del hecho de que el cine Trocadero, donde se exhibe el film, esté situado frente al edificio de *El Día*¹³. En todo el artículo no se transparenta un solo argumento convincente: alegar que en Australia *"el pueblo intentó incendiar el cine, en airada protesta"* (Justicia, octubre 8) sólo es una torcida confesión de que allá hubieron incendios comunistas; gritar a tres columnas que el film tuvo un *"fracaso internacional"* es convencer a cualquier lector de que ese fracaso no es un hecho sino un deseo del Partido Comunista.

A fecha sábado 9 doscientos individuos aclararon esa interpretación, en la función nocturna del Trocadero. Mientras cuarenta de ellos, estratégicamente colocados en la platea, interrumpían la función con gritos contra el imperialismo yanqui, hacían estallar bombitas de olor, y ensuciaban de alquitrán la pantalla, el resto invadía el cine desde la calle, rompía ocho vidrios de las puertas (a \$ 85.00 cada uno), llenaba los pasillos y se regodeaba en el escándalo. La intervención policial determinó en seguida un espectáculo muy barato para quienes habían pagado \$ 1.25 la platea: durante 45 minutos se procedió a la caza del comunista, y allá marchó cuanto individuo había olvidado llegar al cine con su señora, cuanto espectador había extraviado el talón de su butaca, y todo otro señor a quien la sagacidad policial encontrara rostro de agitador. No fueron muchos los errores; casi todo el público podía identificar a quienes iniciaron el escándalo y aún sin esa delación era fácil agradecer a los intrusos el que se identificaran por la ausencia de sus corbatas. Cuarenta y dos detenidos pudieron oír entonces, desde los gabinetes higiénicos donde los encerró la prudencia policial, cómo el público entero cantaba el Himno, en una suerte de apresurada reacción con la que culminó la emoción del acto. Y aunque no existe crónica sobre qué se dijeron unos a otros en su higiénico encierro, se sabe que para ellos, como para los espectadores que desde ese momento presenciaron la película con la sala a media luz, **La cortina de hierro** había dejado de ser el espectáculo de la noche, y el film quedaba muy superado en su interés por otras emociones que no eran cinematográficas ni siquiera políticas.

Aún hoy cabe la duda sobre qué se propusieron los doscientos asaltantes. Si la finalidad era dejar constancia de su oposición al contenido del film, los medios elegidos parecen un exceso y una exageración. Si, más ambiciosamente, se proponían atemorizar a ese público del film, el fracaso se ensañó con los doscientos, porque nunca existió tanta ansiedad por una película como la que Montevideo demostró en los días subsiguientes. Y si la finalidad era perjudicar materialmente a las empresas que distribuyeron y exhiben el film, aquel fracaso llegó a culminar

exaltadamente: \$ 680.00 de vidrios y otros \$ 100.00 de menudencias son la propaganda más barata que se haya invertido en un estreno cuya segunda semana de exhibiciones está proporcionando voluminosas entradas.

No cabe la duda, en cambio, sobre qué consiguieron los asaltantes. A partir del domingo 10, toda la prensa montevideana intensificó sus ataques contra el comunismo, y lo que hasta entonces se decía contra la Unión Soviética se comenzó a derivar, insistentemente, contra el Partido Comunista uruguayo, pidiendo su represión e insinuando que se lo colocara fuera de la ley. El Presidente de la República, a quien alguna prensa objetara debilidades en el tratamiento del problema comunista, formuló inequívocas declaraciones contra el atentado, a tal punto que *El Diario* (octubre 11) se congratuló del cambio que esas declaraciones representaban en la política del Poder Ejecutivo. Y hasta algunos comunistas, afiliados o simpatizantes, que hasta el momento pidieran para el Partido el democrático respeto que debe tenerse por la opinión política ajena, apuntaron, a partir de allí y con interjecciones que la imprenta no permite, la certeza y el temor de que el Partido nunca más sería tratado como una organización política, sino como una banda de asaltantes con la que se entenderán la Policía y la Justicia.

En la nómina de triunfos que los asaltantes consiguieron, no tiene mayor importancia la condena que recaiga sobre sus desmanes físicos ni sobre el desmán moral con que otros puedan haber planeado o aprovechado el incidente. Más importancia tiene la desplegada evidencia de que no salieron a defender una causa comunista ni una necesidad popular, sino el prestigio y la reputación de la Unión Soviética, a la que identificaron con sus ideales aún a costa de perder cualquier consideración que se les tenga en el Uruguay. Y mucha más importancia, aún, tiene la profecía de que con los desmanes han facilitado el desarrollo de una "razzia" policial como nunca antes conocieran en Montevideo, y el crecimiento de un sentimiento público anti-comunista frente al cual el Partido se juega su reducido prestigio, su ambición política, su posibilidad en las elecciones y quizás su misma existencia legal. Si la imbecilidad fuera delito previsto en nuestros códigos, la prisión perpetua afligiría desde ahora a doscientos individuos.

El próximo y divertido episodio lo hará *Justicia* de hoy, viernes 15 de octubre. Un detenido examen de lo que ahora puede decir se resuelve en que la solución más cuerda es imputar a doscientos exaltados una serie de desmanes en los que el Partido nada tiene que ver, pero será bastante ridícula esa interpretación cuando siete días antes *Justicia* se congratulaba por las similares reacciones que **La cortina de hierro** provocara en el extranjero. Las restantes fórmulas son aún menos satisfactorias; decir que los doscientos eran agentes pagados por el imperialismo yanqui es complicar a la mentira en el error, porque entre los detenidos figuran varios individuos de reconocida filiación comunista; decir que los desmanes fueron la espontánea reacción pública frente al contenido del film, es un fallido intento de escamotear el testimonio de la platea, de esconder las bombitas de olor, y de explicar por qué se reacciona un sábado de noche y no en las once funciones que precedieron. Cuanto más examinamos las posibilidades que ahora le caben a *Justicia*, más seguros estamos de que ni el silencio ni la mentira salvarán el ridículo de su posición.

¹³ N. del E.: Periódico uruguayo, que por esas fechas poseía una notoria tendencia anticomunista.

Es que siempre habrá sutilezas para defender opuestas posiciones ideológicas y contradictorias aspiraciones políticas, pero es mucho más difícil defender a la torpeza y a la idiotez cuando éstas asumen tan formidables alturas.

Marcha, 15 de octubre 1948.



ESTA TIERRA DEBE SER DE MARTÍNEZ ARBOLEYA

Esta tierra es mía

(Uruguay-1948) dir. Joaquín Martínez Arboleya

AL EXAMINAR **Esta tierra es mía** conviene precaverse contra los habituales espejismos en que se diluye la discusión sobre cada película uruguaya. En cualquier esquina hay un señor pronto a decirnos que éste es un esfuerzo y que hay que contemplarlo, y hasta en alguna crónica del film se desliza, con injusta prioridad, el concepto de que aquí falta “*gente de oficio*” y “*técnicos capacitados*” (*El Día*, octubre 13). Esa es una extensa pamplina cuyo error algún día demostrarán los hechos. La primerísima falla de la película es la ausencia de un mínimo criterio para plantear su argumento y su sentido, y estamos muy seguros de que con todas las máquinas y los técnicos de Hollywood esta película sólo podría ser, en su punto máximo, una extensa carcajada de 15 minutos, en cuyo tema dramático se combinan las ingenuidades de la clásica Cenicienta con los malestares folletinescos en que se sacudían **La solterona** (*The Old Maid*, Edmund Goulding-1939) y diez otras películas de Bette Davis. La ausencia de criterio está en la debilidad del argumento y en la notoria incapacidad de manejarlo, ignorando desde un principio cómo debe plantearse una situación dramática, y rellenando esa omisión con las fáciles imágenes del campo, las playas, las fiestas, la ruleta, las calles de Buenos Aires y las banderas uruguaya y argentina. Alguna espectadora de la función de estreno nos murmuró al oído, con acierto que no intentaremos disimular, que el tema del film pertenece a la famosa colección “*Argumentos de cine rechazados*” con que hace algunos años enriquecía su humorismo el periódico *Crítica*, de Buenos Aires; más trascendente es, sin embargo, el otro insistente murmullo de que luego de rechazar el argumento corresponde rechazar la labor del Sr. Martínez Arboleya, presunto director y argumentista, amante de monólogos y discursos, y hombre empeñado en perseguir con la cámara a cualquier brazo que se estira, a cualquier animal silvestre que corre, y a cualquier automóvil que se acerca por el camino, olvidándose de perseguir, en cambio, una mínima convicción para su tema. Si está por delante un hombre que no demuestra saber lo que quiere ni lo que hace, parece una aventura largarse a calificar, con adjetivos y nombres propios, el trabajo de todo otro colaborador del film, frente a la cámara o detrás de ella, y aunque aquí figuran unos veinte conocidos intérpretes de nuestro teatro de aficionados, ninguna censura es válida contra quienes actuaron sin director.

Si existieran una generosa intención y una mínima competencia para hacer cine, y no se tuvieran los medios técnicos y financieros para llevarlas a cabo, parecería

comprensible que se recurriera al apoyo ajeno, y sería legítima la extensa lista de agradecimientos a entes autónomos, firmas comerciales y autoridades nacionales argentinas con que el film comienza. Sería legítimo y comprensible, también, que solicite el apoyo oficial del gobierno uruguayo, y habría una manera de entender que el Sr. Martínez Arboleya integre una Comisión que debió asesorar al Poder Ejecutivo sobre el cine que aquí se puede realizar. Pero la primera demostración que ofrece el interesado está muy lejos de aquella mínima competencia y en el mejor de los casos sólo es patriotería en su intención. Por este camino, el polvo que el film levante traerá muy temibles lodos, y preferimos creer que la tierra a que alude su título no es la nuestra ni del lector: debe ser tan sólo del Sr. Martínez Arboleya, y podemos sacudírnosla fácilmente de encima.

Marcha, 15 de octubre 1948.



RATIFICACIÓN DE UN APLAUSO

Hombres de mar

(*The Long Voyage Home*, EUA-1940) dir. John Ford.

SIETE AÑOS TRANSCURRIDOS desde el estreno montevideano de **Hombres de mar**, bajo el título más comprometido de **El largo viaje de regreso**, permiten hoy, ante su revisión, depurar el entusiasmo que aquél provocara, aliviarlo de ciertas impurezas de estilo y estimar con mayor precisión unos méritos que en estos siete años, midiendo la inepticia pero sobre todo la cobardía de Hollywood, no supieron y no pudieron ser frecuentes.

Hombres de mar impresiona, ahora, con sus imperfecciones menores y su grandeza total, como la película que un artista concibió y realizó libremente. No es poco decir, si se piensa en las concesiones de todo orden que el cine americano exige a sus realizadores, precisamente a aquéllos que por su capacidad de creación querrán hacer las películas de más difícil colocación en el mercado universal. Esa sofocante (e invisible) presencia de la censura no se advierte en **Hombres de mar**, cuya arrogante vitalidad como espectáculo dramático y cinematográfico proviene del área de autodeterminación en que se mueve. Queda dicho, así, que también las fallas de la película son imputables a la dirección y no a una penosa distribución de culpas ajenas que pueden oscilar desde el productor hasta el público, pasando por el sistema mismo.

Es pura ganancia para John Ford (director), Gregg Toland (fotógrafo) y Dudley Nichols (libretista) ser los exclusivos responsables de los vicios y las virtudes de **Hombres de mar**.



Los vicios se reducen, muy secundariamente, a cierto desajuste de la adaptación que no alcanzó a borrar del todo los límites de los relatos de O'Neill [en] que la película se basa, cada uno de los cuales mantiene su identidad casi a despecho de la identidad de los demás. La objeción sería importante si la independencia de los destinos humanos que el film conjuga no tolerara y hasta justificara su diversificación. Cabe también señalar la condición literaria de algún personaje (el que encarna Ian Hunter) demasiado fiel a ese modelo del que extrae la Legión Extranjera (aquí la marina mercante) sus más patéticos miembros. Y la condición teatral de algún otro (el que encarna John Qualen) dramatizando frases simplemente informativas y comprometiendo uno de los mejores momentos del film -aquél en que anuncia el enrolamiento de Dris en el "Amindra"- por el énfasis con que incurre en un "mutis" típicamente teatral.

Pero la fuerza dramática de **Hombres de mar**, en conjunto y en detalle, barre victoriosamente estas objeciones menores y completa un cuadro desinteresado, sin moralejas, amargo, sobre todo en su desenlace, como pocas veces se atreve a mostrar el cine americano, y teñido por una pátina de poesía que no se resuelve con palabras sino que está, por virtud de la dirección, de la cámara, de la iluminación, del libreto, en el centro de cada personaje, de cada conflicto, de cada imagen.

Este cuadro no hubiera interesado tan vivamente la sensibilidad del espectador, y no mantendría la vigencia artística que hoy debemos seguir acordándole, si la autenticidad del tema, creación de O'Neill, no hubiera sido resuelta con la sabiduría cinematográfica de John Ford y Gregg Toland. **Hombres de mar**, superando toda procedencia teatral y literaria, es, antes que nada un drama cinematográfico por la jerarquía que en él asume la imagen; por todo lo que, en intención y en intensidad, se le confía a ésta y se le hace depender; por la suficiencia con que el cine, en esta película, prueba poseer y dominar un finísimo instrumental para reproducir el hecho artístico más cabal. Esta es la lección de John Ford, que el reestreno de **Hombres de mar** recuerda y subraya: la del director americano que siempre tuvo las cosas más importantes que decir en cine y que encontró la fórmula artística, cinematográfica, para decirlas de una manera memorable.

Marcha, 12 de noviembre 1948.



El diablo y la dama

(*Le Diable au corps*, Francia-1947) dir. Claude Autant-Lara.

LA PRIMERA VEZ que se ve **El diablo y la dama** una legítima emoción logra superar, en los veinte minutos finales, las fallas más notorias que el film acumula en su principio: la largueza de sus escenas, el ritmo lento y cansado con que se acumulan datos de mera información para luego dar, sobre ellos, un golpe dramático al que no se quiso dejar librado a su propia fuerza. Durante la segunda mitad, el espectador ya siente como propio el amor ajeno, y la separación de sus amantes, apenas pretextada por la anécdota, resulta sin embargo íntimamente

transmitida por los intérpretes y por la música. Es a partir de entonces que el film puede acumular sobre aquella sensación la más oprimiente de ver morir a la mujer amada, y de contrastar aún esta melancolía con la alegría pública que festejaba en noviembre de 1918 el fin de la Gran Guerra. Algunas historias de amor y de muerte, puestas en poesía por quien supo hacerlo, adquieren una fama intemporal y permanente; otras, más reducidas en su vuelo por la cortedad de un artista más emocionado que emocionante, no llegaron al recuerdo. La Historia podrá olvidarse fácilmente del amor de Francis y Martha, y ningún clima poético que el cine les haya conseguido podrá hacer menos dispensable su recuerdo; si hoy nos parece señalable su unión y su muerte, es porque la anécdota que les trasmite está urgida de otros problemas y otros contrastes, y en éstos radica para el espectador la convicción de su realidad, más alimentada de cada detalle que del resumen de su historia. La complejidad de las relaciones humanas planteadas por el film comienza por el amor mismo, nacido en el secreto y desarrollado en la clandestinidad hasta que estalla el escándalo; continúa por el amante, que es un adolescente y que no sabe hacerse responsable de las fuerzas que maneja; continúa por la guerra, telón de fondo al que el adolescente aún no debe concurrir, y a cuya sombra conquista a la mujer de un soldado; continúa, en fin, por la disparidad de criterios con que los amantes, sus padres y sus vecinos asisten a aquel amor y a su circunstancia, oscilando entre la comprensión y la censura. Este tejido dramático, no siempre enfocado con la debida fuerza, ya podría haber replanteado por sí solo el panorama del mejor cine francés que hace diez años estamos recordando; para mejorarlo, acude la melancolía del amor que se desvanece y se pierde, primero por la puerilidad con que François se niega a imponer socialmente sus sentimientos, y después porque la muerte de Martha, prologada por la queja y el desmayo, cierra el film a toda discusión y presenta hábilmente su anécdota como el hecho consumado que debe ser todo hecho poético.

El examen de los antecedentes del film no mejora, claro, la calidad ni el vigor de una emoción que a ningún espectador le puede estar negada; ayuda a situar, en cambio, las dificultades con que se debió luchar, explica la artesanía de sus realizadores, resalta la grandeza poética que en algunos momentos debieron por sí solos crear, superando abrumadoras vallas del libro.

EL RELATO. Cuando en 1920 Raymond Radiguet escribió *El diablo en el cuerpo* tenía apenas diecisiete años, y era ya un poeta, una mente lúcida, un amigo de Jean Cocteau, un escéptico. Su muerte a los veinte años mejora la extraordinaria sensación de precocidad y milagro con que hoy leemos su obra; no puede ocultar, en cambio, la noción de autobiografía, de cosa recordada y no creada, que se respira en toda la novela, narrada en una subjetiva primera persona. Se ubica allí al imberbe adolescente, favorecido por una guerra que le significó *"unas vacaciones que se prolongaron cuatro años"*, y presumido de haber podido conquistar, con más fortuna que esfuerzo, el amor de una mujer casada en la que encontró, sin dudas, su primer contacto sexual,



al que entonces también llamó amor. En esta presunción juvenil reincide el protagonista, que narra ufano una segunda y una tercera aventuras, más recordables por su culminación sexual que por las mujeres allí involucradas; no reincide en cambio el autor, al que unos meses de distancia parecen facultar para despreciar tales episodios sin por ello omitirlos. Con lo más agudo de su lucidez, con la madura perspectiva que otras relaciones sociales y espirituales pudieran ofrecer al adolescente, el narrador sabe ver hasta la tortura, casi todos los recovecos de su pasión; como un inquisidor hurga en la pregunta cuando cree ser objeto de un engaño, como un egoísta desvaloriza los engaños que él mismo comete, y se censura por tolerárselos. Razona sus timideces y reflexiona una y otra vez en las extraordinarias circunstancias que le han llevado a vivir lo insólito; en algún momento descubre que es difícil vivir sin las mujeres y mucho más difícil vivir con ellas, pero ya antes había sabido decir ***“Mi clarividencia no era sino un aspecto, más peligroso aún, de mi ingenuidad: cuando menos candoroso me consideraba, debíase a que lo era en otra forma”***. Esta inusual sagacidad de los diecisiete años con que sabía examinarse el introvertido, no corre paralelamente a la madurez que como enamorado, como futuro padre, como hombre responsable, debía tener; este Hamlet enamorado era presumiblemente un auténtico amante cuando al solo amor se dedicaba, pero luego llegaba a convergir cada diálogo en un interrogatorio, cada frase oída en una duda, cada frase dicha en un sondeo previo a la frase que luego vacilaba también en pronunciar. Tal ambigüedad espiritual no se expresa en cada línea, pero respalda fielmente a las intrincadas afirmaciones que sobre su propia vida sentimental vierte en cada instante, sofisticando el concepto hasta contradecir trabajosamente en una página lo que trabajosamente había logrado decir antes. Fuera de dudas, el autor no está aún formado y lo mejor de la obra no es ciertamente la entereza de su relato sino el enfoque poético y sutil que a ratos surge en su texto. Hay, en cambio, un protagonista: un adolescente enamorado de una mujer mayor, aún dominado por sus padres (cuando su pena es de amor, su madre lo asiste tiernamente como si tuviera escarlatina), dominador a su vez de una mujer a la que sabe convencer con su inteligencia, pero a la que nunca superará en coraje y en responsabilidad moral. En este contraste, el desconocer la guerra que tiene su alrededor, y el llegar a agradecer a una desgracia mundial su propia y egoísta felicidad, es muestra de un cinismo alegre e irrespetuoso que en Radiguet era un signo de la juventud y de la inteligencia de su época, y que resultaba mucho más disculpable en el protagonista, cínico que no cree serlo, que en el autor, deliberado recopilador de sus memorias.

Adaptar el libro para el cine significaba en 1946 moderar ese grado de cinismo, en la medida en que así lo requerían las distintas reacciones de la juventud ante ambas guerras; significaba, también, emprender la difícilísima tarea de expresar en cine un material de un orden puramente literario. Esa adaptación debía ser obligadamente una creación.

LA ADAPTACIÓN. Las primeras normas a seguir eran el privar al relato de la ufanía con que François celebra entrelíneas su conquista (ya Casanova había hecho más grotescamente otro tanto) y el sintetizar en anécdota el profuso y contradictorio tejido de reflexiones, más abundante que el relato mismo. Estas operaciones de limpieza exigían recrear luego el espíritu de la obra, sus personajes y su

ambiente. Pierre Bost y Jean Aurenche las realizaron sabiendo sintetizar la burla de los jóvenes a los viejos en una sola burla de ambos amantes a los mozos de un restaurant; su indiferencia por la guerra en una sola pieza que ambos bailan a solas mientras el bombardeo atrona a su alrededor; la mezcla de orgullo y puerilidad de François en su repetida transición de gritos destemplados e imperativos (a su padre, a su amante) a la rendida y cobarde aceptación de que cualquier dificultad es mayor que sus fuerzas. Tales cambios, más atentos al espíritu de la obra que cualquier fatigosa reiteración de su letra, exigían además una dirección y una unidad de relato.

La forma en que los realizadores consiguieron este otro objetivo es, muy comúnmente, la del recuerdo interpolado en el presente, pero esta conjunción es, para su mayor fuerza, el cruce simultáneo de la memoria de un amor, del dolor de su muerte, y de la alegría pública con que el armisticio embarga a todos alrededor de su melancólico protagonista. Cuatro veces el film se coloca en el presente, dos de ellas tenían su lugar en la iglesia en que se velaban los restos de Martha, pero fueron suprimidas en la versión que aquí se nos exhibe, aliviada audazmente de diez minutos de exhibición. No es cierto que los recuerdos puedan ser enteramente asimilados, ni por su texto ni por su tono, al François que recuerda; más parece éste un pretexto para la ilación del relato que un formal recurso artístico. Es cierto, en cambio, que sobre el recuerdo se obtienen los momentos de más profunda melancolía del film: las escenas iniciales, en las que no figura una sola palabra de diálogo, bastando la música para dar por sí sola el clima dramático, y las finales, donde el señalado cruce de temas y patéticamente la música una vez más, terminan la película con un acorde íntimo y estremecedor.

DIRECCIÓN E INTÉRPRETES. Este trueque del amor por la nostalgia, que queda impuesto desde la primera escena, ha facultado a Claude Autant-Lara para imponer un tono poético que la sola pasión no hubiera justificado. En un solo momento el film parece glorificar ese amor, y allí el director emplea la más manoseada de las metáforas cinematográficas: es la primera vez en que François y Martha se acuestan juntos y su ardor es comúnmente ilustrado por el fuego que renace y se apaga en la chimenea del cuarto. Pero aun allí encuentra un delicado procedimiento para sugerir el hecho, desviando la cámara de los amantes, en un gesto de pudor que luego repetirá, concientemente, frente al lecho mortuario. En todo otro momento aquel amor clandestino es acosado por la censura de los mayores, por el temor a que los amantes sean sorprendidos (lo cual provoca dos escenas de contagioso suspenso) por la propia desconfianza de los amantes, que dos veces se separan preguntándose, a la distancia y sin respuesta, ***“¿Me amas?”***, y que en alguna oportunidad conversan sobre sí mismos sabiendo que sus mutuas promesas son o serán un mero ardor verbal. Cuando, ya dispuestos a separarse, ambos cenan por segunda vez en el restaurant donde comenzaron a unirse, el tono poético del recuerdo se inaugura en su propio diálogo; allí conversan sobre qué habría pasado si en alguna circunstancia anterior alguno hubiera procedido de distinta manera; allí conversan, también, sobre el posible valor literario de su aventura, como si añorarla fuera más importante que vivirla. De este clima agónico y desesperado se nutre, también, la más intensa escena del film, donde Autant-Lara

lleva al máximo su juego de los contrastes; en la tarde del 7 de noviembre, 1918, un bar atestado de gente es invadido por la noticia del armisticio, y el piano miserable en el que se sacudía *Alexander's Ragtime Band* quiere ser infructuosamente patriótico y solemne para reiterar los acordes de *La Marsellesa*; en esa mezcla de ruido, fervor francés, alegría destemplada y alcohólica, Martha siente sus primeros dolores de parto, y la obsesión dramática resultante llega a primar entonces en la escena, aquietada también por el desmentido de que aquel 7 de noviembre hubiera armisticio alguno. No son discernibles aquí los imponderables factores de selección fotográfica, movimiento de cámara, tono y ritmo de la acción, en la que Autant-Lara llega a mostrar su personalidad de director; la convicción y la emoción son su mejor aunque insegura medida. También lo son sus intérpretes, pero en éstos se compromete, más que su comprensión, su vivencia del personaje, opaco y retraído en Micheline Presle (aunque no podrá olvidarse el fervor con que abraza a su amante por primera vez, segundos después de que su pudor lo rechazara, o la satisfacción alborozada con que también por primera vez lo recibe en su casa), y complejo y variadísimo en Gérard Philipe, que alterna las zancadas largas y los gritos histéricos de su adolescente con la mirada sagaz que acompaña a sus preguntas, y con la máscara dolorida y trágica con que se enfrenta, más tarde, al abandono de Martha y a su muerte posterior. No sería emotivo el film sin tales intérpretes.

RESONANCIA Y CRÍTICA. El más fácil y católico de los reproches que el film ha despertado, aquí y en Francia, es la condenación de su adulterio, que aparentemente debe ser eliminado de todo espectáculo porque contraría a la sociedad, aunque ésta ciertamente lo practique. Algún reproche más viejo y solemne es el de censurar ese adulterio porque el marido engañado es un soldado alejado de su hogar por la guerra; de allí deriva la hostil censura de llamar antipatriótico y disolvente a un film que sólo se propone narrar una trágica historia de amor. Pero el film no exalta el adulterio, y los mejores momentos de su poesía no son los eróticos sino los de su sobrio e intenso lamento fúnebre, donde el recuerdo del amor prima sobre el amor mismo; y aunque así no fuera, siempre parecería más legítimo que el amor fuera del matrimonio atiende en arte a su honestidad y fuerza poética (**Lo que no fue**) antes que a cualquier pacato criterio de ancianas, que se horrorizan por la influencia del cine sobre la juventud, mientras compran fusiles de juguete a sus encantadores nietos. Más sensato es apuntar la risita sorprendida e irónica con que algunas espectadores reaccionan ante determinada escena del film (el amante dicta a la adúltera la carta que ella debería escribir a su marido ausente), pero esto va a cuenta de la simpleza con que el público de cine asiste casi siempre al menor repliegue del alma humana.

El éxito del film parece depender, lamentablemente, de su reprochado adulterio; su valor poético, dramático y cinematográfico es, además, una cifra destacable de este año que se inicia.

Marcha, 28 de enero 1949.



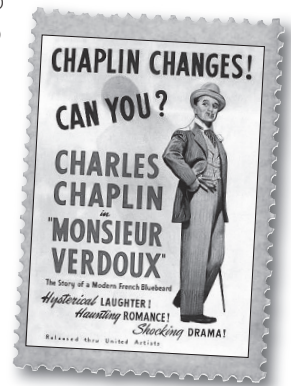
APENAS UNA COMEDIA DE ASESINATOS

Monsieur Verdoux

(EUA-1947) dir. Charles Chaplin.

EN 1919, LA OPINIÓN pública francesa fué conmovida por el asesinato sucesivo de varias mujeres, cometidos por quien se obstinaba, primero, en desposarlas pasando a ser, desde entonces, el célebre Landrú. La crónica policial no llegó a revelar entonces más que la anormalidad patológica del personaje y en cuanto éste fue ejecutado otros menesteres distrajerón la crónica policial y el asunto fue proscripto de la memoria de las gentes. Charles Chaplin recoge ahora su desnuda anécdota —basándose en una idea original de Orson Welles, dicen los títulos del film— y, a modo de interpretación, le anexa su personal filosofía, expresada o implícita en su obra de creador cinematográfico, según la cual (para simplificar) el hombre es bueno pero está en pugna vital (mortal) con la sociedad en que vive, a causa de su monstruosa organización. En el caso de M. Verdoux, la sociedad crea las condiciones aptas para que el asesinato sea inevitable. Sobre el filo de su muerte el personaje reflexiona, aún, que la guerra, como asesinato colectivo, no es más justificable que el crimen individual y sin embargo es glorificada. Es esta sociedad, sin embargo, la que decreta con la pompa de su justicia precaria, la muerte de Monsieur Verdoux.

CONTINUIDAD DE UNA CONCEPCIÓN. Nada más coherente con la ejecutoria de Chaplin y nada más excéntrico y chillón en la de Hollywood, que este plan de producción. Lo uno explicando y complemento lo otro. Sólo Chaplin, con sus estudios y su fortuna, pero sobre todo con su espíritu de independencia y su genio, se ha permitido siempre el lujo vedado de enfrentar a Hollywood, despreciar sus fórmulas, diciendo desde la pantalla sistemáticamente, lo que otros privilegiados sólo dicen muy de vez en cuando (Samuel Goldwyn, **Callejón sin salida**; John Ford, **Viñas de ira**; Orson Welles, **El ciudadano**). En este sentido será correcto contabilizar en todo ataque de Chaplin dirigido a la sociedad capitalista, en general, una fuerte partida subterránea con destino preciso a la sociedad norteamericana y a la hollywoodense, que le temen y le admiran tanto como le odian y le envidian. No vamos a encarecer ahora el valor que importa, en un mundo cobarde y sofisticado como el de la industria pesada cinematográfica, esta actitud de independencia personal y artística.



OBRAS SON AMORES. En cambio debemos analizar los frutos de esa actitud, sin que el juicio aparezca turbado por el grado de simpatía que ella pueda despertar en nosotros. Ese juicio ya fue reclamado por Chaplin dos veces en los últimos años (**Tiempos modernos**, 1936 y **El gran dictador**, 1941) y se pudo ser escéptico acerca del valor de ambos films, aunque difícilmente podrían dejar de compartirse sus mensajes; el del primero, contra el maquinismo y

la producción en serie que automatiza al hombre y destruye su esencia, y el del segundo, contra las dictaduras en general, que avasallan la libertad del hombre y, por urgentes razones de oportunidad, contra la dictadura nazi, en particular. Sin perjuicio de ello, **Tiempos modernos** fué una versión muy inferior, si no un mal plagio de **A nosotros la libertad** (*A nous la liberté*, 1935) donde René Clair servía con poesía y sátira inalcanzadas la misma idea que Chaplin sirve con total desequilibrio narrativo y sin la menor poesía. En cuanto a **El gran dictador**, gozó de un perdón militante, ya cancelado, porque en el difícil año de 1941 se trataba de no favorecer a Hitler hablando mal de Chaplin, en un momento en que la del buen cine era una causa tan menor.

La pregunta es, ahora, ¿cómo sirve Chaplin al mensaje propuesto por **Monsieur Verdoux**? Acercándonos a su personaje [sin] los prejuicios de la nomenclatura, no nos parece estar frente a Verdoux, ni a Varnay, o Borheur o Floray en que aquél encarna para cumplir su expeditiva tarea, sino, simplemente, frente a Carlitos, el vagabundo, apenas despistado en el trueque de su tradicional indumentaria por el acicalado vestuario de un francés de la clase media. En efecto: el anverso de este singular personaje nos muestra a un jefe de familia, cruelmente hostigado por la necesidad de mantenerla, deber que él acepta con total sentido de la responsabilidad. Llevado por las circunstancias al crimen, a la industrialización del crimen y finalmente a la horca, no se puede dejar de reconocer en este Monsieur Verdoux al Charlot de siempre, aporreado aquí por la crisis financiera como antes lo estuviera por el dictador Hinkel o por la desocupación o por los polizontes de la era muda. El propio Chaplin nos invita a identificarlos en la escena con que se cierra la película, donde Verdoux, chiquito y derrotado, se aleja del espectador entre dos guardianes de la autoridad.

El recuerdo de M. Verdoux, a despecho de sucesivos asesinatos, no es también más que otra figuración de Charlot, más aparente que sustancialmente alterada por sus minuciosas y casi siempre mortales faenas. Lejos de actuar como el criminal que insiste ser, Verdoux, o sus alias, es un amante de las flores y un pacifista enternecido con los animales. El acto del crimen nos es ahorrado (alguna vez la música se estremece en un crescendo, pero la escena permanece significativamente desierta); sólo nos enteramos de su prolija preparación, en la que el asesino despliega una ternura hacia los detalles y un oficio tan acabado y limpio, que el espectador —y desde luego las víctimas, excepto la inmortal Martha Raye— se niegan a reconocer la muerte servida en la bandeja más próxima. En otra oportunidad el personaje pone encima de la mesa todos sus sentimientos: es cuando se arrepiente de envenenar a una jovencita, en la que encuentra síntomas de amargura demasiado parecidos a los suyos como para no compadecerse y levantar la sentencia de muerte ya decretada. Este también es el explícito Charlot y su máscara de asesino no es más que una superable apariencia.

DOS OBJECIONES. El primer defecto que señalamos a **Monsieur Verdoux** es, pues, su falta de relieve psicológico, la neutralidad de su personaje central que no sólo no es complejo, en la mínima medida a que lo obligaba su extraña personalidad, sino que ni siquiera tiene una personalidad, ya que la suya se funde con los rasgos generales de un personaje universal. Carlitos Chaplin, del cual el verdadero

Landrú tal vez tuviera muy escasas noticias y con el cual, ciertamente, tiene muy escasa relación. Según esta versión, Mr. Chaplin no ha tenido la suficiente garra de escritor y de creador para situarse en un mundo nuevo y vivir realmente en él y llegar a tales o cuales conclusiones —las de su tesis— pero dentro del sistema de coordenadas que ese mundo le imponía. Y constituye un sarcasmo (s nuestra segunda objeción contra el film) que quien agitó, como una bandera de pureza artística, respetables y hasta compartibles convicciones en oposición al cine hablado, quiera hoy suplir la elocuencia que las imágenes debieran tener por unas cuantas frases memorables a favor de las cuales la película puede estar segura de ser “significativa” y de tener “contenido”. Es difícil creer en el drama de Verdoux —queremos decir, en todo lo que Chaplin ha pretendido aludir por su intermedio— tal como está expuesto en la película. Incluso cuando el personaje desnuda su pensamiento y quiere facilitar una explicación de sí mismo, en el episodio con la muchacha a quien protege, todo el diálogo se reduce a un intercambio de frases prestigiosas. En este caso Mr. Chaplin debió renunciar a la trascendencia y hacer simplemente “Una comedia de asesinatos”, como él mismo subtuló el film.

LA COMEDIA DE ASESINATOS. La idea de matar sistemáticamente a nuestros semejantes, poniendo en ello tanto amor como la índole de la operación puede tolerar, fué explotada con brío por Frank Capra en **Arsénico y encaje antiguo** (*Arsenic and Old Lace*, 1944). Chaplin, tal vez demasiado preocupado por la contrapartida ideológica de su film, no llevó hasta su extremo posible la comicidad de esta situación; prefiere centrarla en su propia persona y hacerla depender de sus recursos de actor. Sin la réplica de nadie (todo el buen plantel secundario lo es al pie de la letra), el resultado no es todo lo regocijante que debiera, pero hay que anotar en el despoblado Haber de **Monsieur Verdoux**, la magistral revisión de todos sus recursos a que se entrega Chaplin con un regusto de la expresión y de la mímica que las necesidades de su delicado oficio (seductor de damas retiradas con cuenta bancaria y, si cabe, su imperceptible asesino) parecen haber afinado hasta la quintaesencia. No se comprende, en cambio, sino como una concesión al viejo estilo, por qué en algún momento Chaplin se arroja por una ventana con más entusiasmo que razón y gracia; o por qué hace volar por el aire una fuente que al caer sobre la cabeza de alguno lo hace por obediencia a las leyes de la gravedad pero no a las del humorismo. Más comprensible, porque responde a toda una concepción equivocada, y por eso también más funesto, es el episodio en que Martha Raye debe caer de un bote y ahogarse y quien cae y casi se ahoga es Carlitos. Apenas pensar que Chaplin dispuso de años para suprimir esa escena y no lo hizo.

UBICACIÓN FINAL. En un cine como el de hoy aplastado por la censura tanto como tal vez no lo estuvo ni en tiempos de guerra ¿es legítimo esperar películas mejores que **Monsieur Verdoux**? Aquí está presente, acaba de decirse, el arte insuperado del actor Charles Chaplin; y aquí están sugeridas, como manda el cine, o habladas, como lo prohíbe, las verdades que todo hombre moderno estaría dispuesto a suscribir y que le emocionaría escuchar más a menudo desde la pantalla del cine. Este interrogante, que tal vez se plantea mentalmente el lector con deseos de planteárselo al cronista, podría contestarse así:

Para el valor relativo del juicio semanal, en que la película de Chaplin debe competir con cualquier inferior película americana, **Monsieur Verdoux**, para quien este género de comparación sólo puede ser humillante, ofrece el interés siempre vivo de la personalidad de su autor, en el peor de los casos, proponiendo temas de saludable polémica desde que se ilumina la pantalla. En este sentido, preferimos con calor esta gruesa pifia de Charles Chaplin que las relucientes latas de conserva que engendra Hollywood a centenares por año.

Para el juicio definitivo (mala palabra a la que los años suelen desoír) que quiere hoy ubicar a **Monsieur Verdoux** en la historia del cine, la película de Chaplin es un fiasco muy grande agravado por ser, en su tambaleante y contradictoria estructura, la obra en la que un genio trabajó con entera libertad durante cinco años.

Marcha, 18 de marzo 1949.



MORBOSIDAD Y, A RATOS, BUEN CINE

El Cuervo

(*Le Corbeau*, Francia-1943) dir. Henri-Georges Clouzot.

FUE EN 1933 QUE Louis Chavance concibió, sobre un caso real, el argumento del film, y aunque el libreto estaba preparado en 1937, la filmación sólo se realizó en 1943, en una Francia ocupada por los nazis y por una empresa a la que, se afirma, capitales alemanes contribuyeron grandemente. Este antecedente explica el ruido inusitado que luego produjo el film, porque su pintura de una pequeña aldea francesa, poblada por la inmoralidad y la intriga, fue vista, en 1943, como un agravio a Francia. Se dice que el film se exhibió en Alemania bajo el título tendencioso de “Una pequeña villa francesa”, y aunque este controvertido dato no fuera exacto, se ha pensado que la exhibición en una Europa ocupada por nazis resultaría depredatoria, bajo cualquier título, para el pueblo francés. Por esos fundamentos el gobierno de la liberación prohibió en 1944 la exhibición del film, al tiempo que la Comisión de Depuración del Cine suspendió por dos años la actividad cinematográfica del argumentista Chavance y del director Henri-Georges Clouzot. Una y otra medida fueron levantadas en 1947, cuando el film pasó a exhibirse en Francia y en el exterior, mientras el director Clouzot comenzaba la filmación de **Crimen en París** (*Quai des Orfèvres*) ya conocida entre nosotros.

El antecedente es valioso porque constituye una resonancia pública, ciertamente exagerada por las circunstancias, de una pintura de ambientes y de una moral colectiva en la que el cine francés ha gustado regodearse, confundiendo realismo con crudeza y verismo dramático con imaginación sombría. Los habitantes de esta aldea no poseen más que rasgos pesimistas, y si alguna vez los cubren con ironía o humor, la chanza no pasa de unas palabras y no compromete a la conducta. Aquí hay adulterio, morfina, sexo insatisfecho, violencia, sadismo, pasados turbios, robo

y un desmesurado afán de intriga; estas amables imperfecciones no suponen un censo profundo del alma humana (Dostoievski es más complejo) sino que suponen, perversamente, un cuadro de degeneración moral al que no quisiéramos visitar, y que no representa ninguna aldea de Francia ni de Terranova ni de Pakistán. Como en **El camino del tabaco** (*Tobacco Road*, Ford-1940), podemos decir hoy que el realismo cinematográfico sólo es deseable cuando, efectivamente, se apoya en una realidad. Pero no abonaríamos este reparo con otros motivos que los puramente estéticos; el resultado amoral o antifrancés del film está demasiado diluido y no prenderá en la conciencia de su público tan hondamente como para justificar prohibiciones que nos han parecido siempre improcedentes e indeseables. Y sin entrar en una polémica que ya perdió vigencia, parecería que toda consecuencia ideológica de la obra, a su favor o en su contra, es artificial y está fuera de la cuestión: que los católicos y los nacionalistas se ocupen de censurar el cine, y serán tan objetables como lo es el propio Louis Chavance, que entró a defender su libreto sosteniendo que mostraba el mal para ayudar a curarlo. Esa catarsis no tiene fuerza; el espectáculo es más ameno que profundo.

La cadena que une a los pintorescos y lamentables personajes de la aldea es una epidemia de cartas anónimas siempre firmadas **El Cuervo**, en las que alguna amenaza se insinúa junto a la declaración de que el denunciante conoce la historia y secretos de cada habitante. Las primeras cartas sirven al film para una exposición extensa, como lo requería la complejidad del tejido; debió exponerse el parentesco, la profesión, el carácter de cada uno, quién engaña a quién, quién se acuesta con quién, dónde se roba, dónde se hace mala administración, y cómo se miente. El resultado de esa exposición es a veces pintoresco y siempre informativo; la acción comienza a la media hora, cuando un enfermo se suicida al enterarse, por la más canalla de las cartas anónimas, de que es incurable. El revuelo comienza allí, y aunque todos los personajes están de acuerdo en condenar a esa mente criminal, ninguno puede negar que sus cartas se ajustan, letra por letra, a la verdad de los hechos. La consecuencia tiene todos los caracteres de una epidemia: ya todos escriben cartas anónimas, y en una suerte de delirio colectivo se lanzan cargos a veces verosímiles, en cuyo detalle probablemente se confundirá el espectador más de una vez, aunque seguramente se confundirá en los diez minutos finales, donde tres sucesivos culpables dicen ser y desmienten ser **El Cuervo**.

Aún con el inevitable mareo, el film parece saber a qué atenerse, y se dedica sin compasión a dos distintos objetivos. Uno de ellos es la pintura de ambiente y personajes, tras la que flota, para todo espectador, esa aureola fantasmal que sólo vimos conseguir en el cine francés a Christian-Jacque (**Desaparecidos de St. Agil, En una noche de Navidad, Magia negra**) capaz de reunir a un grupo de gente pintoresca y poner a todos en la diversa preocupación ante un factor desconocido pero fundamental, ajustándose por igual a la naturalidad de cada uno y a la progresión del misterio hasta su solución. Las consecuencias



de sátira, risa y melodrama que supone esa pintura no son sin embargo tan importantes como el segundo objetivo: llevar una intriga policial desde una lenta exposición hasta un crescendo explosivo. Aquí esperábamos advertir la mano talentosa del director Henri-Georges Clouzot, perfeccionada y más firme, años después, al realizar su **Crimen en París**. En la intriga policial y en la pesquisa tras el anónimo estaba el primordial interés del espectador, y no es probable que sin esa unidad de tema nadie se comprometiera a presenciar la compleja galería de personajes que el film le ofrece. Un total equilibrio en el ritmo del film lo hubiera consagrado formalmente en el género, pero Clouzot no llegó a apresarlos, y algunas intensas culminaciones dramáticas se colocan hacia la mitad de la obra, mientras después de ellas accede a rebajar la intensidad y proseguir con los vericuetos de su trama, para luego ofrecer otra escena culminante y rebajar el tono de nuevo.

De esas irregularidades se salva el buen film policial, planeado con inteligencia, apoyado en personajes complejos a los que con convicción define, mordaz y vigilado en sus extensos diálogos. Se pierde, en cambio, la gran película que pudo ser, y de la que el recuerdo rescata hoy algunas escenas: el entierro del suicida, o la misa en la iglesia, donde Clouzot sobrepone al recogimiento del cuadro el revuelo causado por una nueva carta que pasa con la calumnia de mano en mano o la huida de una acusada (un vestido negro sobre fondo de paredes blancas) perseguida por la muchedumbre y centro de una sensación de terror cinematográfico cuyos precedentes más cercanos están en el cine alemán (**El vampiro negro**); o la conversación entre médicos que diagnostican la perversidad del denunciante anónimo, profundizan en la posible psicología del personaje, derivan a discutir, con calor no imaginable, sobre el bien, el mal, la impotencia de la razón y la fuerza de una pasión escondida, y ven pasar entre ellos una luz que innecesariamente hace péndulo, y que Clouzot seguramente colocó allí para lograr un efectista golpe de acción.

El director pudo haberse dedicado, con solvencia, a exponer todo el tema en esos brochazos de violencia y de sorpresa, a los que magistralmente fotografía. Este juego era estéticamente preferible al otro, más mesurado, de apuntar personajes y asunto hasta el detalle, con rigor de narración y de diálogo. Si la película produce insatisfacción es, justamente, por no decidirse a hacer un solo juego o por no saber lograr, armónicamente, los dos.

Esas aisladas virtudes de dirección son, sin embargo, la recomendación mejor para **El Cuervo**, [y] están unidas, por otra parte, a virtudes de interpretación de toda otra artesanía cinematográfica, excluida la música.

Marcha, 1 de abril 1949.

Títulos citados (Todos de Christian-Jaque, salvo donde se indica).

Desaparecidos de St. Agil, *Los* (*Les disparus de Saint-Agil*, Francia-1938); **En una noche de Navidad** (*L'assassinat du père Noël*, Francia-1941); **Magia negra** (*Sortilèges*, Francia-1944); **Vampiro negro**, *El* (*M*, Alemania-1931) dir. Fritz Lang.



El cine en los libros

Soviet Cinema, por Thorold Dickinson y Catherine de la Roche; The Falcon Press Ltd., Londres, 1948. 136 págs.

Contra toda suspicacia, Rusia es uno de los pocos países que no han reclamado para sí la invención del cine; sus comienzos en la materia coincidieron además con momentos críticos de su historia, y su posterior progreso derivó a las especiales condiciones en que un país socialista puede manejar una industria y un arte colectivos. La primera parte de tal proceso, desde el principio del siglo hasta el final del cine mudo, es cumplidamente estudiada en la primera parte del libro, donde Mr. Thorold Dickinson (director cinematográfico, también) revela una abundante información sobre los difíciles primeros pasos, en los que el cine estaba sujeto a inestables empresas privadas, a mudanzas de una a otra ciudad, y a cambiantes directivas de un estado que quería manejar una enorme potencia cinematográfica pero que vacilaba en los procedimientos para hacerlo. Sobre esa desorganización, algunos notables ensayos y los nombres de los más brillantes directores rusos no habrían llegado a nuestro conocimiento si hubieran estado sujetos a una organización capitalista que buscaba sus beneficios antes que ninguna experimentación. Debe señalarse que algunos de esos hombres no volvieron a filmar en Rusia (Fedor Ozep, Ermoliev) mientras Eisenstein, Dziga Vertov y Pudovkin fueron censurados por un régimen que no se atrevía a terminar aquellos experimentos, pero sí a censurarlos por algunos de sus resultados. En la labor de Eisenstein, **Octubre** llegó a ser *“incomprensible para los más simples públicos soviéticos, e irritante para la dirección bolchevique, la que adoptó el término ‘formalismo’ como una descripción de censura sobre el uso del simbolismo por Eisenstein, y de su cuidadosa ejecución de ritmos y formas visuales deliberadamente arregladas”* (pág. 28). Tampoco fue bien recibido su nuevo film **Lo viejo y lo nuevo**, pero a raíz de los elogios que la labor del director estaba recibiendo en el exterior, para beneficio de la Unión Soviética, las autoridades le dejaron partir a Londres, París y México, acompañado por Alexandrov y Tisse. Cuando volvió (1932) el cine sonoro ya estaba asentado en Rusia. Entretanto, las mejores técnicas apoyaron una rebelión *“contra la anterior línea de desarrollo, ahora condenada como formalismo. Una nueva política, conocida como ‘realismo socialista’ buscaba un simple naturalismo, y las aventuras del virtuosismo individual fueron consideradas innecesarias si la toma se explicaba a sí misma en la simple exposición”* (pág. 38).

Debe considerarse como un novicio error el interpretar el posterior cine soviético como lucha increíble entre los realizadores y la censura. De hecho, la dirección del gobierno se asimila al plan de producción, y a ese cine dirigido no le hace falta ninguna censura oficial. Es lamentable que en la exposición brindada al respecto por este libro tan bien informado, no exista en la escritora Catherine de la Roche el propósito franco de explicarnos veinte



años de una organización de cine dirigido, señalando con claridad sus notorias ventajas y sus también notorios inconvenientes. La autora es rusa, ha sido agente de organismos culturales anglo-soviéticos, ve con cariño todo el cine de la URSS y deforma su juicio en la parcialidad. Ya de entrada nos informa que un ingeniero ruso inventó el cine sonoro soviético, sin una sola palabra de comparación con las realidades norteamericanas de ese mismo año 1929 (pág. 40), y en la misma página nos dice, con el típico lenguaje partidario, que *“el realismo socialista no es un dogma rígido, sino que sus muchos elementos evolucionan y cambian junto con la sociedad en la que existe”*, para agregar luego su aprobación a un crítico cinematográfico soviético que dijo *“Podemos destruir formas existentes del arte porque hemos adquirido un nuevo criterio”* (pág. 43). En el film **Los marineros de Kronstadt** señala que determinados personajes debían combatir *“el mal dentro de sí mismos: los restos añejos de una manera de pensar y de sentir que no tenía lugar en la aurora de una nueva era”* (pág. 47); en el análisis de algunas películas menores habla de *“comedia socialista”* (seguramente más amena que toda comedia capitalista), y elogia sin una sola censura algunos films tan mediocres como **La canción del Volga** o **Se encontraron en Moscú** (pág. 58), mientras no se molesta en insinuar siquiera nada parecido a una defensa de la libertad artística cuando menciona, haciendo historia, que *“por algunos meses la crítica periodística de malas (sic) tendencias en el cine y en otras artes ha ido creciendo en volumen y en severidad”* (pág. 74). Termina su ensayo puntualizando, sin causarnos sorpresa, que un técnico ruso, Ivanov, comenzó en 1936, sus ensayos sobre la tercera dimensión en el cine (pág. 77), y como no hace la menor comparación con los experimentos que Metro Goldwyn Mayer nos mostró en 1937 (la recordada **Audioscopía**) nos quedamos sin saber quién empezó primero.

Esta manifiesta tendenciosidad de Catherine de la Roche va en desmedro de la calidad del libro, donde se reúne una información difícilmente conseguible en otras fuentes, con un análisis parcial e interesado en el que nunca debía incurrir la crítica. En la primera parte del libro, el más sobrio Mr. Dickinson había sabido decir que *“Eisenstein es un intelectual de origen burgués, un socialista por convicción más que por nacimiento. Nada hay en él del obrero o del campesino, y la crítica con que gran parte de su obra ha sido recibida no ha sido capaz de cambiar sus características naturales. Por tanto sus reconstrucciones históricas han sido siempre más aceptables para los bolcheviques que sus presentaciones de la vida moderna, porque mientras un obrero o un campesino tiene sobre Eisenstein la ventaja de ser capaz de interpretar la vida soviética contemporánea de las masas desde adentro, ningún hombre de ningún estrato social puede hacer otra cosa que interpretar la historia desde el exterior”* (pág. 31). Esta interpretación de Eisenstein parece clara y exacta, pero cuando el mismo creador declara que hay *“un vívido contacto entre las masas y los trabajadores cinematográficos, los que a su vez recogen su inspiración en las masas”* (pág. 62), no podemos menos de desconfiar de un hombre que se ve obligado a escribir con ese exceso, y, sobre todo, de desconfiar de una mujer, Miss Catherine de la Roche, que recoge esas palabras como si fueran toda la verdad existente en la materia, aunque por otro lado recoja objetivamente, sin formular opinión, las censuras

que mereciera Eisenstein por la segunda parte de **Iván el Terrible**. Hubiera sido preferible que la escritora diera una tesis más aproximada a la verdad sobre el cine soviético: éste debe estudiarse por sus orígenes, y sus frutos no deben juzgarse por solitarias y complejas teorías estéticas, sino por su utilidad real en la educación y la diversión de un pueblo; este enfoque sólo es válido dentro de Rusia, y a Rusia no le importa que no sea válido en el exterior o, mejor dicho, que sólo merezcan elogios allí los productos de la artesanía individual de algunos creadores soviéticos.

Si alguna franqueza en el enfoque se juntara con la excelente información que **Soviet Cinema** contiene, recomendaríamos este libro y hasta examinaríamos las posibles ventajas de su traducción. Pero tal como está, debe pensarse en lo que sería un libro sobre cine americano dispuesto a encontrar buenas todas las películas, a elogiar las comedias de morralla porque son democráticas, a su cine épico porque revela el típico carácter emprendedor del yanqui, y a su Technicolor por el progreso técnico que implica en la nación, sin contar con que las documentales revelan las ventajas de la buena información, los dibujos cómicos el natural sentido del humor de los yanquis, y las películas de cowboys la riqueza del territorio americano, tan pródigo en praderas como en montañas. Es sabido que lo peor del cine americano se debe a su sistema de empresa privada, y lo mejor al talento de algunos realizadores que en él supieron florecer; debe sugerirse a Catherine de la Roche el reconocimiento público de que lo peor del cine soviético se ha originado en que es un cine dirigido, y lo mejor en el talento de algunos realizadores que en él supieron florecer.

Es ciertamente muy discutible que los directores americanos, prisioneros en un régimen que sólo busca la ganancia, tengan mayor libertad artística que los directores cinematográficos soviéticos. Ningún barato balbuceo es útil al respecto, pero es necesario pedir a los estudiosos que muestren ante ambos sistemas un estricto realismo de información y de interpretación.

El libro completa su material con una nómina de los más importantes films soviéticos, sus principales realizadores, artesanos e intérpretes, y una noticia de los motivos temáticos en que más han insistido. La nutrida información, que llega hasta el cine ruso contemporáneo, se ve matizada por varias docenas de fotografías y por un resumen de los films **Octubre** y **Lo viejo y lo nuevo** de Eisenstein.

Marcha, 8 de abril 1949.

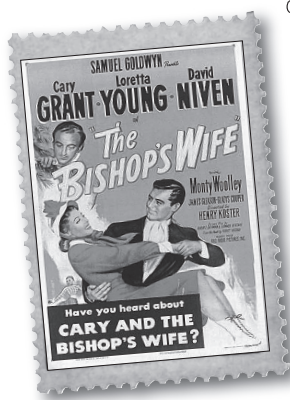
Títulos citados

Audioscopía (*Audioscopiks*, EUA-1935) dir. Jacob Leventhal y John Norling; **Iván el Terrible** (*Ivan Groznyy*, URSS-1946/58) dir. S. M. Eisenstein; **Lo viejo y lo nuevo** (*Starye i novoye*, URSS-1929) dir. S. M. Eisenstein; **Marineros del Kronstadt**, **Los** (*My iz Kronshtadta*, URSS-1936) dir. Efim Dzigan; **Octubre** (*Oktyabr*, URSS-1928) dir. S. M. Eisenstein; **Se encontraron en Moscú** (*Svinarka i Pastuh*, URSS-1941) dir. Ivan Pyr'ev; **Canción del Volga**, **La** (*Volga-Volga*, URSS-1938) Grigori Alexandrov.



La mujer del obispo

(*The Bishop's Wife*, EUA-1947) dir. Henry Koster.



EN ESTA IRRITANTE mentira sucede que el obispo David Niven tiene algún problema en construir una innecesaria catedral y en conseguir para eso los dineros de una prescindible viuda rica. La magnitud espiritual de semejante problema parece afligir a la superioridad celestial, la que envía a un señor llamado Cary Grant, de afable sonrisa, que dice “*soy un ángel*”, demuestra serlo con algunos milagros menores, lleva a pasear a la mujer del obispo (Loretta Young), divierte a su hija, soluciona pequeños contratiempos domésticos, ayuda a un intelectual ateo (Monty Woolley) a escribir una historia de Roma, y finalmente convence a la viuda rica de que debe ayudar al obispo en cuestión y de que no debe ser muy exigente por ello. Estos angelicales éxitos de quien sabe dominar a una millonaria y hacer entrar en la iglesia a un ateo, no son nunca explicados al espectador escéptico, a quien se coloca en la alternativa de creer en milagros o prenderle fuego al film. De todo su proceso, los momentos más significativos son los finales, donde Cary Grant hará olvidar a los demás personajes la noción de que alguna vez hubo un ángel a su lado, para que queden satisfechos y fortificados en su fe, mientras el espectador sale con la posible duda de que también puede haber otro ángel que le acompaña, aunque la razón no se lo identifique.

Entre las inconsecuencias más notables de esta pía bobada figura el hecho de que jamás hubo en el film un verdadero problema que requiriera la presencia de un ángel. Como los libretistas saben eso, y necesitan un asunto sobre el cual cargar la bambolla de los discursos finales, el argumento practica tácticas desviacionistas, se olvida del obispo, y hace pesar más a la mujer del obispo, a su sombrero nuevo, a su hija y las dificultades que encuentra para jugar con otros niños, a la Navidad, la infancia, y a las confusiones que padecen algunos testigos de un vaivén entre lo real y lo sobrenatural (véase esa comedia en **El difunto protesta**, Alexander Hall-1941). Pero aún alimentándose de bagatelas, y sabiendo que no podrá cargar sin falsía sobre ellas el inflado mensaje cristiano con que se conversa al final, la película se atreve a practicar otra mayor inconsecuencia, pues puntualiza reiteradamente que un milagro aquí y otro allá solucionan todo contratiempo. La desoladora conclusión, muy hostil a todo credo cristiano, es la de que no debemos preocuparnos del mundo, porque Dios y sus emisarios cuidan de que marche solo. El clero protestante (y en parte el católico) ha aprobado sin embargo la película con calor y entusiasmo; puede pensarse, con mucha validez, que todo lo que sea charlada bambolla sobre la bondad y la fe es aprobado por el clero, aunque la bambolla no descansa sobre los hechos expuestos en el film y se pelee violentamente con todo hecho conocido de este mundo real.

Más agudo que el clero se ha mostrado el productor Samuel Goldwyn, que sintió en carne ajena (Paramount) el éxito de **El buen pastor** (*Going My Way*, McCarey-1944) y que aquí repite, con clara visión comercial, el mismo macaneo verbal sobre

religión, no sostenido por un solo fundamento. Está demostrado que una fuente del éxito cinematográfico es la película conformista, que ratifica al público (rico o creyente o ambas cosas) en su creencia de que el mundo está bien como está, y asiste pasivamente a su desarrollo, mientras escucha algunos inofensivos discursos sobre la fe, la esperanza y la caridad. Es lamentable que esta hipocresía se deba al mismo Mr. Goldwyn al que debimos agradecer la crítica social de **Callejón sin calida** (*Dead End*, Wyler-1937) y **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*, Wyler-1946), despuntes atemperados pero singulares en la producción americana; no debe olvidarse, sin embargo, que los negocios están antes de toda otra consideración.

Entre los notables colaboradores que Goldwyn eligió aquí debe señalarse al extinto Gregg Toland, cuya fotografía en profundidad hace recordar por momentos el ambiente de **La loba** (*The Little Foxes*, Wyler-1941) y de **Lo mejor de nuestra vida**; debe señalarse también a los intérpretes Cary Grant, Loretta Young y David Niven, y por sobre todos ellos al libretista Robert Emmett Sherwood (**El bosque petrificado**, **El joven Lincoln**) que introduce en el extenso despropósito del tema algunos fragmentos de un diálogo chispeante, único motivo por el que se hace soportable el film.

Marcha, 6 de mayo 1949.



CATÓLICOS Y FOTÓGRAFOS

El fugitivo

(*The Fugitive*, EUA/México-1947) dir. John Ford.

LA NOVELA DE Graham Greene **El poder y la gloria** narra la fuga y persecución de un cura católico, en un México anticlerical cercano a 1930. Como Greene es un católico omite consignar los antecedentes de esa intolerancia policial, y no dice que el clero cerró sus templos y exhortó al pueblo o desconocer una Constitución que no convenía a la Iglesia; quizás el autor pensó, con razón, que ningún antecedente justifica la intolerancia hacia la ideología ajena, pero eso llevaría a examinar la intolerancia de la Iglesia Católica hacia quienes no comparten su credo. Y como Greene es un novelista, su obra está, no sólo magistralmente escrita, sino pensada en términos de complejidad psicológica: su protagonista no es un cura idealizado, sino un hombre con conciencia de sus limitaciones, obsesionado por el alcohol, por el recuerdo de la fornicación, por la hija que no quiso tener, por el examen de su propio orgullo, por el temor a creerse valiente y singular, por la ineffectividad de los sacramentos que administra a un pueblo que le ayuda y se sacrifica por él.



En esta versión de John Ford, el cine reconoce su clásica impotencia para expresar el complejo monólogo interior de un personaje, y soluciona la dificultad simplificando e idealizando a su cura. Un letrado previo nos informa que la acción no se desarrolla en México sino en cualquier zona, mil millas al norte o al sur del Ecuador, y nos informa, también, que su anécdota no es de hoy sino de siempre, y ya fué recogida en la Biblia. La intención es procurar la analogía entre su cura y Jesús; el método es repartir en dos nítidos bandos la maldad y la virtud. La hija de Dolores del Río ya no tiene como padre a un cura sino a un teniente de policía (Pedro Armendáriz), que personifica la intolerancia, el ateísmo oficial, la ocasional crueldad; todo argumento anticlerical (que el novelista supo plantear con exactitud y honradez) pasa a ser pronunciado solamente por Armendáriz, en cuya boca la tesis parecerá más desvalorizada para el espectador. Esta distribución tendenciosa es ratificada en cada línea de diálogo y en cada detalle de la anécdota, donde la policía entra a caballo en las iglesias y ríe estrepitosamente de sus altares; es ratificada, también, por las imágenes que John Ford y el fotógrafo Gabriel Figueroa han repartido desde la primera a la última escena, dando forma de cruz a la sombra de Henry Fonda al entrar a un templo, o insistiendo en mostrar procesiones populares, ancianas rezando y hasta niños con muletas, para procurar en su plástica una continua alusión a la piedad, venga o no a cuento de la anécdota narrada. El resultado cinematográfico es, con escaso fundamento, una intensa propaganda católica; formalmente, ese resultado suele ser la grandilocuencia vacía que invade a casi toda película con “mensaje”. Casi siempre el diálogo es dicho con una intensidad y un susurro de misterio que no responde a la sustancia; en alguna ocasión Dolores del Río visita a Henry Fonda en la prisión, le entrega una cruz, y queda en la lluvia, quieta y expectante, para que la cámara obtenga una imagen de forzada apariencia devota. Esta tendenciosa versión se ve complicada, aún, con modificaciones típicamente hollywoodenses a la novela original; queden a un lado las variantes que por sentido práctico, por intención religiosa o por criterio fotográfico se introducen en esta adaptación de Dudley Nichols, y sólo por un barato sentido comercial americano se podrá explicar que aquí aparezca un pistolero yanqui (Ward Bond) a defender con tiros la causa de la tolerancia, provocando escenas de gran acción a las que John Ford se muestra ahora tan afecto (ver **Pasión de los fuertes**, **Sangre de héroes**).

En todo lo exterior, el film afirma reiteradamente el México pintoresco al que quiere desconocer en su advertencia preliminar. Las caras de sus indios, sus sombreros, sus cacharros, sus bailes y canciones, las pendientes pronunciadas de sus calles, son el material más sólido para el trabajo de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa (**María Candelaria**, **La perla**), y la fotografía se muestra igualmente bella en la plástica quieta con que recoge una imagen en la penumbra, como en la agilidad con que sigue el movimiento (frecuentemente caprichoso e infundado) de sus caballos, de sus hombres, de las naranjas y botellas que una policía invasora desparrama al entrar a galope en un pueblo. Algunas recordadas imágenes son dignas de una galería, y podrían ilustrar el criterio preciosista con que todo el film ha sido fotografiado, profundizando casi siempre los tonos sombríos de la anécdota, y estallando alguna vez en la alegría de un baile o una carcajada. La mano de John Ford se conforma a esa intención de procurar la intensidad a cualquier precio, y a veces se detiene inútilmente en transcribir el galope de un pelotón policial,

dando a la acotación trivial tanta importancia como al tema mismo; en algunas escenas, John Ford recrea sus propios recuerdos, y el traidor (J. Carrol Naish) está jugado por intérprete y director en los mismos términos de adulonería obsequiosa, de rastreo físico, de persecución continua, que los que J. M. Kerrigan utilizara para adosarse a Victor McLaglen en **El delator**; del mismo modo, las cantinas con humo, las calles lustrosas, la tensión psicológica de una situación expresada brevemente entre dos frases musicales, el estallido súbito de la alegría ajena para cubrir la angustia de un personaje, están recordando a **El largo viaje de regreso** y descubren a un mismo criterio director.

Es penoso que tan bella plástica y tan potente criterio cinematográfico se distraigan ocasionalmente en el detalle banal, o en la imagen acomodada sin realismo; la película se empeña en ser simbólica y paga el precio de no ser convincente. Más penoso es, aún, que tanta belleza exterior se aplique a un tema inflado, pretencioso y tendencioso, donde se desconoce la complejidad de la novela de origen y se nos habla de la persecución a los curas como si ésa fuera la realidad mundial y el problema de nuestro tiempo. Atrapado entre su justa comprensión de la novela de Greene y la distinta adaptación que Dudley Nichols propone, Henry Fonda vaga por el film con una máscara de humildad y drama interior, a la que no responden situaciones y diálogo; el desajuste, que a ratos es muy notorio, va en desmedro del actor. Parece muy competente el resto del elenco, excluida Dolores del Río, convencida de un misticismo que no tiene; parece ramplona y vulgar la música de Richard Hageman, muy estimable cuando cede su lugar a un par de canciones mexicanas.

Marcha, 20 de mayo 1949.

Títulos citados (Todos dirigidos por John Ford, salvo donde se indica). **Delator, El** (*The Informer*, EUA-1935); **Largo viaje de regreso, El** (*The Long Voyage Home*, EUA-1940); **María Candelaria** (México-1944) dir. Emilio Fernández; **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, EUA-1946); **Perla, La** (México-1947) dir. E. Fernández; **Sangre de héroes** (*Fort Apache*, EUA-1948).



DE LA EFICACIA EN EL CINE
El tesoro de la Sierra Madre

(*The Treasure of the Sierra Madre*, EUA-1948) dir. John Huston.

EL ESPECTÁCULO DE LA ambición y la avaricia enfrentando a los hombres y convocando a la locura y al crimen, ya fué descrito por el director John Huston en **El halcón maltés** (1941, con Humphrey Bogart, Sidney Greenstreet, Peter Lorre, Mary Astor). Este film significó la más ajedrecística, imperturbable fórmula de inteligencia para tratar un tema de intriga, sin mengua de un brío y un ajuste cinematográficos, de los que Hollywood sólo frecuenta la envoltura externa. Significó, simultáneamente, la revelación de un joven talento, John Huston, de quien, como

de Orson Welles, podrían esperarse las solitarias infracciones a la rutina hollywoodense. Después de dirigir dos films enteramente prescindibles (**Esta nuestra vida** y **A través del Pacífico**) John Huston se enfrenta en 1947 a una variación del tema de **El halcón maltés**, pretextada por una novela de Bruno Traven, y escribe y dirige **El tesoro de la Sierra Madre**. No parece casual esa elección; con ella Huston ha querido reincidir en una filosofía que era el saldo trascendente de su primera película y que es la insistente moraleja de esta última: el destino se venga de los codiciosos y al fin de su desesperada carrera en pos de la fortuna (la joya exótica en **El halcón maltés**; el oro en **El tesoro de la Sierra Madre**) encuentran el desengaño y a veces la locura y la muerte. En **El tesoro** la parábola llega a un mayor grado de evolución: el hombre puede vengarse de las inclemencias del destino si es capaz de reírse del oro que tanto ambicionó y no alcanzó, si es capaz de reírse de su propia ambición.

UN DÉFICIT DECISIVO. Sobre este denominador común, hay una diametral oposición de ambiente y personajes entre ambos films: la metrópoli nocturna y clandestina de **El halcón maltés** es, en **El tesoro de la Sierra Madre**, la ventilada montaña mexicana con su activo paisaje; y los personajes de aquella, cautos y lúcidos asistentes al espectáculo de sí mismos y de los demás, son en ésta (incluso a través de un mismo intérprete) un caso declarado de irreflexión, de insanía, de ciego empuje y, a la larga, de necedad suicida. El error de John Huston y la limitación fundamental de su película es haberse atribuido el mismo derecho a la improvisación, a la confusión mental en que se pierden sus personajes; haber supuesto que la versión del drama que viven gentes no sagaces, podría prescindir de la sagacidad, del rigor.

Como plan de producción, **El tesoro** es un borrador muy mejorable, en el que faltan procesos (el de la evolución de Bogart que, dado sin matices, por asaltos del libreto, resulta simplista, inconvincente) y en el que, más visiblemente, sobran episodios (el primer acto se distrae en incidentes laterales y están de más: el asalto al tren y el salvamento del niño); incluso caben en ese borrador la cursilería explícita (lectura de Tim Holt de la carta dirigida a Bruce Bennett por su mujer) y el convencionalismo chillón (invención del falso *happy ending*, con la reparadora sospecha de que Tim Holt, el hombre bueno del film, será feliz con la viuda de Bruce Bennett que nunca lo vio ni ella). No podría John Huston excusarse de estas culpas alegando fidelidad al texto de Bruno Traven: no hay tal fidelidad. Traven no incurre en la mayor parte de esas culpas y en todo caso se ciñe al relato central adhiriendo a él todo episodio circundante. Se puede diagnosticar que John Huston no quiso fiarse de la sustancia elemental, escueta, intensa, que le ofrecía el tema central y convirtió en “superproducción” un libreto que habría podido ser un ejemplo de concisa y severa arquitectura cinematográfica. Hubiéramos preferido ver el film de ese libreto antes que esta “superproducción”. (...)

Y SIN EMBARGO... El por qué una tan inestable base puede cimentar un espectáculo de sostenido interés como **El tesoro de la Sierra Madre**, es pregunta que no se contesta más rápidamente que haciendo referencia al talento de John Huston como director, luego de cuestionarlo, al menos por esta vez, como libre-

tista. El México popular y folklórico, que ya tentó a John Ford en **El fugitivo**, es abrazado por Huston con delectación estética que la cámara recoge, imperiosa y suficiente. Esta definición del lugar geográfico, en la que colaboran los tipos tanto o más que el paisaje, le confiere al escenario un realismo intransferible que en el propio cine mexicano sólo consigue, con algún inútil preciosismo, el binomio Fernández-Figueroa. Pero es el poderoso ritmo cinematográfico con que el director conduce su relato, el que invade las distintas secuencias y las revalida en una consideración aislada. Decíamos que el primer acto se dispersa en varios cabos sueltos, pero allí hay una pelea en una cantina, memorable por el ambiente de silenciosa y angustiante expectativa en que se cumple su ferocidad impar; decíamos también que en un plan atento a la estructura rigurosa del tema, sobran las secuencias del asalto al tren y del salvamento del niño, pero en aquella importa toda una teoría de cine de acción, y en ésta, aún estorbada por el coro de fondo, posee una inevitable fuerza dramática apoyada en una plasticidad intensa, funcional. Asimismo, cuando John Huston recuerda que se trataba de ilustrar el perfeccionamiento de Bogart en la avaricia y la locura, el director sabe expresar la situación de violencia reprimida o explícita entre los personajes. Este proceso conoce algún momento de grandeza como el de la culminación de la locura del protagonista, glosada por una escenografía expresionista de crispadas ramas de árboles, a las que la luz de la fogata nocturna da una vida diabólica y opresiva; o el de su muerte a manos de los bandidos, desarrollada con un realismo cínico que incluye el humor, la ansiedad y la descontada presencia del crimen. Agréguese todavía los valores de interpretación —buena en todos los sectores y descollante en Walter Huston y Humphrey Bogart— y aún los musicales, porque si bien Max Steiner insiste en desconocer la elocuencia del silencio como recurso cinematográfico, esta vez su partitura alcanza momentos de fuerza e inspiración no registrados antes, en su atareada carrera de compositor.

Zurciendo todos estos retazos de talento, John Huston ha realizado una película discontinua, dispersa, sin unidad dramática ni rigor de exposición, pero de una envolvente factura cinematográfica y una excitante originalidad. Si es preciso que Hollywood mienta, que siempre lo haga así.



Marcha, 10 de junio 1949.

Títulos citados (Todos dirigidos por John Huston, salvo donde se indica). **A través del Pacífico** (*Across the Pacific*, EUA-1942); **Esta nuestra vida** (*In This Our Life*, EUA-1942); **Fugitivo, El** (*The Fugitive*, EUA/México-1947) dir. John Ford; **Halcón maltés, El** (*The Maltese Falcon*, EUA-1941).



Al filo de la noche

(*Sorry, Wrong Number*, EUA-1948) dir. Anatole Litvak.

ESTE MELODRAMA se basa en una historia radial que tuvo en EE.UU. un éxito aclamador. Aquí se propone a una señora, sola en una enorme casa, semi-postrada en la cama, que intercepta casualmente una conversación telefónica de dos individuos que planean un crimen; después comprende que la víctima es ella. El éxito de la versión radial puede deberse a un conseguido suspenso; es seguro, también, que se debe a la morbosidad del tema (el instigador del crimen es el marido de la víctima), a la simplicidad de los antecedentes necesarios, y a la singular virtud de un diálogo en el que se puede realizar una narración sin perder la naturalidad: una conversación telefónica es apta para ello.

La adaptación cinematográfica, hecha por la misma autora del original, comienza por diluir, en vista de la censura, la peligrosa noción de que el criminal sea el propio marido. Asimismo, se entiende aquí que el tema era corto para el cine, y los antecedentes del suceso se ven abundados por una densa historia de robos, varios villanos, alguna traición. Es señalable que estos incidentes surgen ante el espectador sin su orden cronológico, al azar de las conversaciones telefónicas que la protagonista realiza desde su cuarto, con mucha ansiedad por saber más y una sostenida impaciencia de no comprender nunca. La complejidad resultante confunde a más de un espectador, ante quien se acumulan referencias enigmáticas y nombres de personajes no vistos ni definidos, pero ésta es, precisamente, la fuerza del film, que deja saber a su público tan poco como sabe su protagonista, y le hace compartir, consecuentemente, una angustia. La segunda vez que se ve film, los datos se encuentran en sus sitios, sobra una referencia (un timbre en la puerta de calle)

y aunque faltan algunos detalles complementarios, se comprende la historia del trasfondo, y sería erróneo imputarla al caos. El tema está cuidadosamente pensado, y sólo una despierta disciplina de novelista policial pudo repartirlo debidamente entre los distintos personajes que lo narran por teléfono.

Puede impugnarse en extenso el pretexto formal en que descansa la atracción del film. Obligar al espectador a armar un rompecabezas exige una recompensa: en **El ciudadano** (Orson Welles, 1941) había un interés psicológico en reconstruir a un notorio hombre público, en **El halcón maltés** (John Huston, 1941) había una velada filosofía. Ya en **Los asesinos** (Robert Siodmak, 1946) la clave se reducía a una historieta policial; en **Al filo de la noche** es menos aún: apenas un melodrama familiar que parecería una vulgaridad si se lo narrara de un principio a un fin.

Por cuidados exclusivamente formales, la libretista Lucille Fletcher y el director Anatole Litvak consiguen dar altibajos de interés a un tema muy secundario. Todo el film está planteado en conversaciones telefónicas, obteniendo una curiosa unidad; dentro de algunas conversaciones se injerta el relato de algún incidente anterior, y hasta en alguno de esos relatos se injerta otro relato, con lo que el film debilita su ritmo. Pero cuando se atiende exclusivamente a la ansiedad de la protagonista, la película parece planeada y docta, con los incidentes graduados hasta



un crescendo de intensidad; en la última escena consigue ese crescendo con una fórmula lacónica y fuerte que no corresponde revelar. Por otra parte, abundan los efectos fotográficos y sonoros, habiéndose encontrado movimiento y hasta agilidad para una anécdota que está concentrada entre cuatro paredes con un solo personaje, visto y oído en variada perspectiva. En alguna ocasión el director recurre a la insinuación y al lenguaje simbólico: la sombra de una lámpara puede ser el criminal esperado, un objeto que cae puede ser casualmente un teléfono, la música que la radio deja oír puede ser la Quinta Sinfonía de Beethoven, también llamada “del Destino”.

Las distintas virtuosidades de Anatole Litvak sólo repiten los hallazgos de otros (Hitchcock, quizás Siodmak, quizás Fritz Lang). Las virtudes de Barbara Stanwyck son en cambio muy de ella y están en su mejor escuela de variedad. Durante casi todo el film sufre del corazón, tiene ataques de histeria, grita, se desparrama por la cama y por el suelo: jamás es ridícula, sólo parece exagerar un tono cuando grita “*Mentirosos, mentirosos, mentirosos...*”, al promediar el film. En los períodos de contención y tranquilidad, Barbara Stanwyck está aún mejor, dispuesta a explicar con buenos modos a una operadora telefónica las necesidades de su situación personal o, en una larga escena del principio, empeñada con un brillo de ojos, en atender y conquistar al reacio Burt Lancaster, con instrumentos de pasión y también de humorismo. Durante cinco minutos figura entre las grandes enamoradas del cine.

Marcha, 24 de junio 1949.



Lustrabotas

(*Sciuscià*, Italia-1946) dir. Vittorio De Sica.

DURANTE TODO EL FILM, éste es un cuadro de miseria y de la miseria moral que lleva encima. Es, también, en un principio, un cuadro de sana alegría y de la muy justificada ambición infantil, pero querer poseer un caballo significa dinero, y para los dos lustrabotas del cuento el dinero significa el mercado negro, éste desemboca en la policía, y a poco las palabras comunes son cárcel, tortura, delación, proceso y muerte. Al internarse en los vericuetos más dramáticos de su anécdota, la película se pone a tono con la tradición realista del cine italiano que es, más allá de toda competencia, su mejor renglón temático. El realismo comienza en las mismas calles de Roma, donde la miseria de la guerra y de la derrota está sonando atrás de cada frase y de cada gesto; continúa en los diversos eslabones de la cadena policial y judicial, reside ampliamente en la cárcel de menores, donde cien pequeños delincuentes pelean por el alimento o el abrigo. Si el film no tuviera otras virtudes, este realismo ya lo apuntaría entre las grandes documentales del cine contemporáneo: es la descripción



de un ambiente y una época, hecha con un ligero tono satírico, sin que asome ninguna otra crítica que la que puedan aportar los hechos mismos.

Como **Roma, ciudad abierta** (Rossellini, 1945), el film parece hecho a empujones de dirección, sin un plan previsto fotográfico ni de pulimento en el libreto. Esta y aquella escena pudieron ser mejoradas o cortadas, el montaje suele ser brusco y la fotografía borrosa. Pero al igual que su antecedente, la película es mucho más valiosa por la sensación de verdad, social y psicológica, que está dejando a cada paso, teniendo algo que decir y diciéndolo con una llaneza inestimable. Es de destacar que en su producción no parezca insinuarse un solo tono de drama; lo pintoresco y lo humorístico surgen continuamente del diálogo y del asunto, porque aquí se trata de niños sometidos a una presión carcelaria, tan empeñosa en la fuga que ambicionan como en la broma y en la interjección. Esta variedad de tono es, después del realismo, la segunda característica notable del film, que mecha su trágica historia con la poesía que un caballo (y la deliciosa musiquita que lo acompaña) puede proporcionar con su trote, ilustrando a veces el ansia de superar una vida miserable, a veces la riqueza material, a veces la fuga. El film entero descansa en la variedad, y el drama, la comedia, la aventura, la anotación psicológica, la poesía, parecen mucho más reales porque están inscritos en un cuadro de complejidad social, y en un espectáculo de sorprendente amenidad.

Hacia el final, la película pervierte el conseguido naturalismo, y ya no desarrolla la historia de dos muchachos, ajustándose como antes a una lógica y a un sentido. El imprevisible desenlace propone una venganza arbitraria y un crimen casual, con los que consigue la nota trágica de su última escena; se rinde así a la convención cinematográfica de dar un destino a sus héroes, por artificial y oportunista que ese destino parezca. Aún con esa debilidad, la sensación que deja el film es poderosa; sus antecedentes son ya palabras mayores y se titulan **El camino a la vida** (*Putevka v zizn'*, URSS-1931) de Nikolai Ekk, y **Los bajos fondos** (*Les bas fonds*, Francia-1938) de Jean Renoir, donde también se mostró con madura libertad a la psicología infantil, y con inolvidable realismo a la miseria. Debe señalarse que una película hecha con los medios más precarios, que improvisó sus escenarios y sus intérpretes, ha obtenido la resonancia mundial, con la unanimidad de un aplauso. Es una significativa enseñanza sobre el mayor valor que en el cine tienen la verdad y la honradez del tema sobre toda preparación estética de endeble fibra temática. No es desatinado puntualizar que el film de Cocteau **La bella y la bestia** (*La Belle et la bête*, Francia-1946) de reciente estreno, con todas sus bellezas de escenografía, significa muy poco frente a **Lustrabotas**. Más allá de todo nombre propio, es el cine italiano (su singular actitud artística) el responsable de estas virtudes de fondo; pero es justo citar los nombres del director Vittorio de Sica, cuyas cualidades de actor aplaudiéramos recientemente y que en **Lustrabotas** revela un poderoso talento de realizador que se sabe serio como para no ser ni intentar ser demasiado aparente; y los nombres de Franco Interlenghi y Rinaldo Smordoni, los dos vivientes chicos de la historia, cuyo tránsito de la límpida e inocente pillería del comienzo al rictus sombrío del final, es, simultáneamente, un hallazgo memorable de interpretación y el síntoma revelador de esta amarga, cruda, ejemplar película.

Marcha, 1 de julio 1949.

El nido de las víboras

(*The Snake Pit*, EUA-1948) dir. Anatole Litvak.

INTENCIÓN. La valentía inicial de Darryl F. Zanuck (**Soy un fugitivo, Viñas de ira, Conciencias muertas, La luz es para todos**) fue sostener con un film la existencia de manicomios, desconocidos en su tragedia por un Hollywood para el que la locura humana se ha limitado siempre a las amnesias, las confusiones y las jaquecas de Ingrid Bergman y Ginger Rogers, o, cuando mucho, al pasajero "delirium tremens" de Ray Milland (**Días sin huella**). De todo lo que prometía *El nido de las víboras*, su aspecto documental parecía el más formidable interés, entrabado como estaba con una perspectiva dramática y con un respaldo social. Pero la valentía del documento se queda apenas en la intención, y el manicomio de Juniper Hill que aquí se presenta es la versión embellecida y mentirosa de cualquier manicomio de este mundo. Según un reportaje de la revista *Life* (mayo 6, 1946) los manicomios americanos están superpoblados de pacientes desnudos, desnutridos, poco y mal atendidos por menos médicos de los indispensables, sujetos a reclusiones y castigos de repugnante crueldad (las investigaciones provocaron la condena de varios enfermeros), todo ello en medio de la indiferencia y la rutina de la autoridad. Por el contrario este manicomio del film es un paraíso al que sólo tibias objeciones se apuntan; cuando se dice que la comida es mala o el establecimiento tiene demasiada población, los reparos se quedan en la mera anotación verbal, con debilidad que parece deliberada; en cambio, aquí hay bastantes médicos, y frecuentes reuniones entre ellos, y taquígrafas que toman sus apuntes, y no se ve un solo castigo físico durante las dos horas que la película demora su acción dentro del manicomio. Si éste es el documental, se queda en lo pintoresco.



HOLLYWOOD. Con el típico espíritu del cine americano, el médico psiquiatra (Leo Genn) que camina entre las locas elige siempre entre ellas a la misma paciente (Olivia de Havilland), no porque sea el caso más interesante y complejo, sino, justamente, porque repite el clisé de complejo paternal y sentimiento de culpa de tanta otra película fraudulenta. La película improvisa sobre la novela de Mary Jane Ward (donde no se define la enfermedad ni su tratamiento) y recurre a la infancia de la paciente, donde una muñeca se identifica con el padre, la destrucción de la muñeca y la muerte inmediata del padre son asociadas como causa y efecto, y la representación del padre en el novio y el marido de la enferma la llevan rápidamente al desequilibrio. Tres psiquiatras colaboraron con los libretistas en tejer esta repetición y en ilustrarnos sobre las narco-síntesis y el tratamiento por shock eléctrico; con toda su ciencia ayudaron a ocultarnos que la locura no es necesariamente un desajuste sentimental sino un producto hereditario del alcohol, de la sífilis y de más taras que las que la ciencia puede prever o dominar en la misteriosa mente humana; con toda su ciencia apoyaron a Hollywood en servirse de la locura como espectáculo, en lugar de filmar con el necesario pesimismo su

variada tragedia. En todo el proceso de su protagonista, es sospechoso el trabajo detectivesco de hurgar en su memoria para identificar las causas del mal, y también es sospechosa la premura y competencia con que la paciente narra (en orden cronológico, naturalmente) los diversos sucesos de su infancia; más sospechosa es, aún, la afirmación tácita de que un malestar subconsciente desaparece cuando es llevado a la conciencia y manejado a voluntad por la enferma: ésta es una arriesgada generalización del film, donde se desconoce que los locos más difíciles suelen ser justamente los que racionalizan su enfermedad, y la explican y amplían sin dejar de reincidir en su desvío.

REALIZACIÓN. El director Anatole Litvak dedicó su atención diaria al film, desde el momento en que compró los derechos cinematográficos de la novela por 75.000 dólares de su bolsillo hasta el toque final de montaje con que la perfeccionó, pasando por la reventa al estudio de aquellos derechos en \$ 175.000, con algún beneficio para su bolsillo. Esa dedicación fué también artística, e incluyó un período de varios meses de documentación, donde intérpretes y técnicos visitaron diversidad de sanatorios mentales. La consecuencia es la magnífica (no sabemos si auténtica) pintura de ambiente que aquí se pudo lograr, donde docenas de enfermas mentales, despojadas de todo “glamour” y de todo peinado, saltan, gritan, bailan y desvarían, en ruidoso ballet. La cámara se maneja entre ellas con una honestidad sin trucos, que prefiere la variedad de motivos a todo efecto especial, y donde es más emotiva la gesticulación de una enferma que la serie de esfumados y primeros planos con que Hollywood suele tratar el desequilibrio mental. La banda de sonido, en cambio, se puebla durante la primera mitad con un vigor frenético de música y de gritos, dando así una vigencia de espectáculo cinematográfico (dirigido, deliberado) a un espectáculo visual que la cámara suele recoger como retrato estrictamente objetivo. En algunos momentos el sonido es, sin palabras, el lenguaje del film, y un alarido repentino, o el agudo musical con que se acompaña una vuelta de llave darle el tratamiento de shock eléctrico, parecen más intensos y expresivos que el simultáneo tratamiento fotográfico de esas mismas escenas. Las excelencias de realización comienzan, sin embargo, un poco antes que la filmación misma: en todo el plan de su libreto, el diálogo debe incidir, una y otra vez, en insinuar la locura tras una frase común, y en sostener continuas réplicas tras un pequeño incidente irrazonable. La consecuencia suele ser el brillo de un diálogo difícil, pero es también, ante todo, un decidido enfoque del director: recurrir a lo festivo más que a lo dramático, pintar a sus locas por la diversión que causa su desvarío, haciendo poco caudal de la tragedia que lo acompaña. En una película tan amena (se ve sin pausa ni protesta durante su entero metraje) esta preferencia debilita la fidelidad documental.

OLIVIA. Esta es la culminación de la carrera de Olivia de Havilland y, más que **Lágrimas de una madre** (1946, con un premio de la Academia), el desmentido a una forzada carrera de ingenua comediente, casi siempre relegada a secundar a Bette Davis o Vivien Leigh. En algunos pasos de sus trece años de cine (**Sueño de una noche de verano**, o **Lo que el viento se llevó**, o **La puerta de oro**) pudo mostrar la actriz que hay en ella: nunca la mostró tanto y tan bien como ahora lo hace.

Curiosamente, debe alternar aquí la ingenuidad y simpatía de su salud con el alarido histérico y la apariencia conturbada de sus períodos de locura, pero la actriz no se contenta con posar, acá y allá, estudiadas expresiones: durante todo el transcurso del film la locura suele asomar tras una frase casual, y un gesto mudo puede acompañar expresivamente al monólogo de su pensamiento. La interpretación no se mide, así, por la intensidad del terror que su cara consiga: está en la convicción de cada paso, en el sutilísimo manejo de sus transiciones, en la prodigiosa competencia de desarrollar una alucinación desde su tenue comienzo hasta el paroxismo final.

Con la originalidad de su idea y con la prolijidad de realización e interpretación que la acompañan, ésta podría ser una de las grandes películas del año, si Hollywood no hubiera falsificado y embellecido su aspiración documental.

Marcha, 22 de julio 1949.

Títulos citados

Días sin huella (*The Lost Weekend*, EUA-1945) dir. Billy Wilder; **Lágrimas de una madre** (*To Each His Own*, EUA-1946) dir. Mitchell Leisen; **Luz es para todos, La** (*Gentleman's Agreement*, EUA-1947) dir. Elia Kazan; **Puerta de oro, La** (*Hold Back the Dawn*, EUA-1941) dir. M. Leisen; **Soy un fugitivo** (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, EUA-1932) dir. Mervyn Le Roy; **Sueño de una noche de verano** (*A Midsummer Night's Dream*, EUA-1935) dir. Max Reinhardt y William Dieterle.



El vals del emperador

(*The Emperor Waltz*, EUA-1948) dir. Billy Wilder.

SEGÚN RUMOR DE FUENTES generalmente bien informadas, Charles Brackett y Billy Wilder tuvieron algunas dificultades con la Paramount para filmar **Días sin huella** (1946), donde era demasiado atrevimiento el hacer una película original, y mucho más el tratar un tema proscrito como el alcohol. Según aquellas fuentes, el temor del fracaso fué disuelto en esta agua tibia: Brackett y Wilder se comprometían a filmar después una película muy comercial, con el Technicolor, Bing Crosby, la corte austro-húngara, mucha comedia y todo lo que la boletería pueda pedir. El resultado es un título manoseado e incorrecto, donde el emperador no se pone en contacto con vals ninguno; es, también, una ligera variante de la comedia romántica y cortesana en que los cines de toda procedencia se empeñaron al principio del film sonoro (Jeannette MacDonald, Lilian Harvey, Henri Garat), con música y mucho clisé. Esto no impide que Brackett y Wilder (que escribieron **Medianoche** y **Bola de fuego**) hagan funcionar su ingenio: la primerísima idea del film es ilustrar las alternativas del romance entre el americano Crosby y la condesa Joan Fontaine por



las alternativas del romance entre el perro común del primero y la perra fina de la segunda. La idea es alimentada con la ceremonia necesaria: cuando la perra fina sufre melancolía, el veterinario hace su psicoanálisis y diagnostica “*un típico sueño de ansiedad*” y una psiconeurosis; cuando el remedio es juntarla con su pareja, son varias las personas mayores que condescienden a ese trámite; cuando una ocasional separación provoca una nueva melancolía, la perra derrota carreteras, despista a sus perseguidores y cruza un río a nado para juntarse con su amor. Esta insistencia en el absurdo suele ser graciosa, y sólo está prevenida por un prólogo en el que los autores declaran que el asunto es increíble y que sólo pueden garantizar “*la autenticidad de los intérpretes y la realidad de los besos*”.

No es tan gracioso y encantador, en cambio, el romance de los propietarios de los perros, donde nunca se intenta hacernos reír de nada más importante que la vacía ostentación de los nobles sin dinero o que la apariencia retacona y pobrecita de un Bing Crosby empeñado en ser atractivo galán. El film parte, con toda prepotencia, de la base muy discutible de que la voz de Crosby, oída a la distancia en noches de luna, es un sortilegio romántico infalible para condesas viudas, pero no es probable que nadie condescienda a creerlo seriamente, ni a emocionarse con ello. Término medio, la película parece muy animada cuando los argumentistas exponen alguna nueva ingeniosidad (hay una media docena), o cuando proporcionan un inusitado dinamismo a un improvisado concierto de varios violines, pero parece muy escasa y antigua cuando repite las fórmulas del desajuste romántico, con un emperador bondadoso detrás, mucha música a los costados y un contento general que siempre es y parece mentira. Entre las atenuantes del caso, corresponderá subrayar que éste es el precio inofensivo que Wilder y Brackett pagaron para hacer **Días sin huella**; entre las agravantes, la larga lista comienza por Bing Crosby, pésimo intérprete de toda una vida, a quien un funesto malentendido y la Academia de Artes y Ciencias calificaron como mejor actor por **El buen pastor** (1945). La agravante inmediata es la manía de la democracia bambollera, donde el film pierde todo sentido del humor para decir, muy extensamente, que la sangre azul es un prejuicio de hombres y perros y que la mezcla con sangre roja será de beneficio colectivo; el film especula primero con el prestigio de la nobleza, y después lo desmiente para ser liberal. Estamos de acuerdo con lo que dice, pero atacaremos hasta la muerte el derecho a declamarlo.

Marcha, 19 de agosto 1949.



Hamlet

(Gran Bretaña-1948) dir. Laurence Olivier.

SHAKESPEARE. Ya otros cronistas supieron decir que no podrá haber producción cinematográfica definitiva de una obra sobre la que no existe coincidencia de opinión. Buena parte de Shakespeare soporta ese entredicho, y *Hamlet* más que ninguna otra. En audaz declaración, G. Bernard Shaw descrea de la utilidad

y profundidad de su filosofía (“... *príncipes sin el menor sentido del deber público, fútiles pesimistas que se imaginan estar contemplando un mundo estéril y absurdo cuando contemplan su propia inutilidad...*”); por su parte, T. S. Eliot sostiene que “*la pieza es, con toda certeza, un fracaso artístico*”, que el tema es superior a las fuerzas del dramaturgo, que el personaje debe expresar emoción (repugnancia por la vergüenza familiar) que excede a los recipientes por los que debe volcarla y, con más geometría, que “*probablemente son más los que han considerado a Hamlet una obra de arte porque lo encontraron interesante, que los que lo han encontrado interesante porque es una obra de arte. Es la Mona Lisa de la literatura*”. Podrían impugnarse las opiniones de los más agudos de sus comentaristas, pero quedará muy firme la noción de que esa variedad de interpretaciones está autorizada por la ambigüedad del texto, y de que esa ambigüedad es la consecuencia de una superposición de esfuerzos, donde Shakespeare aprovechó parcialmente el texto de otras obras anteriores a su época, sin proporcionar al conjunto ni una unidad dramática, ni una unidad de trazo psicológico, ni una consecuencia en el desarrollo de la anécdota, ni una continuidad estilística. Esa ambigüedad es su riqueza: confrontada con la complejidad de su personaje, es también la causa de que todo lector pueda encontrar en el texto su propio *Hamlet*, que contradice y opone al también legítimo *Hamlet* de los demás. Una tradición de teatro romántico vió a un príncipe melancólico y débil, encerrado en sus incertidumbres e incapaz de cumplir la venganza que prometió a su padre, al tiempo que vacila (típicamente) sobre el mero hecho de estar enamorado. Más tarde, Freud y alguno de sus discípulos encontraron en el príncipe un amor incestuoso por su madre, a la que sabe culpable de un amor canalla por el asesino Rey Claudio, y el odio contra éste no sería ya indignación moral, ni ejecución de la venganza paterna, sino su propia, apasionada y celosa venganza. Es más reciente la interpretación realista, donde Hamlet es un egocéntrico, donde su objetivo es la conquista de la corona que su tío le usurpa, donde toda la anécdota es intriga cortesana para llevar adelante esa conquista burlando la guardia del rey, donde Hamlet simula su locura, y donde el interés es el principal, si no el único, móvil (Salvador de Madariaga declara, abusivamente, que bajo este enfoque la obra deja de ser un enigma, así como la astronomía se comprendió de nuevo después de Copérnico). La discusión es estéril y su resultado es nulo: con algunas correcciones de texto y con alguna interpretación menos rica y más ajustada, la grandeza de Shakespeare seguiría siendo la de su poesía, la profundidad (no la unidad) a que suele llegar en su filosofía, la milagrosa intuición dramática con que la humanidad entera desfila y habla por sus personajes, y la imparcialidad con que el autor pone a éstos en escena, sin comprometer en ellos su propio credo, al que aún hoy desconocemos.



CONCEPCIÓN ROMÁNTICA. Importa señalar el campo inmenso en que Laurence Olivier debió sumergirse, porque ninguna otra empresa cinematográfica de este siglo tuvo más difícil ambición que la suya: tomar una de las obras dramáticas más complejas, simplificarla para la comprensión de todos los públicos, ajustarla

sin embargo a la exigencia más alta de una tradición teatral y un estudio literario, reducir a dos horas y media su duración, mayor de cuatro horas, y conseguir, en el lenguaje de un arte nuevo, un espectáculo noble y superior. Eligió la versión romántica: era la más vendible en cine, y la más adecuada a una prolongada experiencia teatral de público e intérpretes. En un libreto que no añade una coma al texto original, la tendencia romántica suele insinuarse difícilmente en las imágenes y diferenciarse de otras tendencias, como se distinguen dos versiones de una misma sinfonía, realzando algunas frases, apagando otras. Pero se demuestra también en hechos concretos, y no es casual que los personajes eliminados sean Rosencrantz, Guildenstern y Fortinbrás: con ellos desaparecen, asimismo, la intriga palaciega, la conquista del poder y la interpretación más realista e histórica de la obra (al tiempo que algunos parlamentos que apuntan la complejidad del carácter de Hamlet); en esa misma dirección se orienta el ignorar en Laertes, hijo de chambelán, su presunta ambición del trono (acto IV, escena 5). Sobre ese terreno despojado Olivier improvisa en *Hamlet* un amor por Ofelia que Shakespeare no prueba debidamente: en el famoso diálogo de ambos (“*Vete a un convento...*”, III, esc. 1) desaparece del film el rencor de las palabras, porque éstas son evidente ficción de Hamlet, que se sabe escuchado tras cortinas por Polonio y el Rey, y cuando las palabras terminan, un mudo y secreto beso final en el cabello ilustra aquel amor y una tendencia. Es significativa, asimismo, la trasposición del monólogo de la misma escena, que Shakespeare ubica antes de ese encuentro con Ofelia, y que Olivier coloca después, con lo que el “Ser o no ser”, de larga fama, se enriquece con un previo motivo de orden sentimental, sin cambiar en el texto una palabra.

En la tradición romántica es primordial la pintura del príncipe melancólico y ambulante, esclavo de sus opuestos pensamientos, pero aquí Olivier se encontró también en el dilema de dar ese cuadro y de simplificar, al mismo tiempo, la compleja mentalidad del personaje. El resultado es contradictorio: coloca al film bajo la invocación inicial (no shakespeariana) de “*Esta es la tragedia de un hombre que no pudo decidirse*”, pero en el resto de la obra Hamlet es el hombre violento y decidido que la tradición romántica no vio, capaz de matar a cinco hombres y de amonestar crudamente a Ofelia y a la Reina. En sólo dos escenas Olivier apoya de hecho esa interpretación melancólica de una figura a la que falta texto; en la indecisión de matar al rey que reza, porque muerto en la plegaria su enemigo llegará al cielo (III, 3), y en el más famoso de los monólogos (traspuesto de sitio, y alimentado por otra tendencia); por todo otro concepto, Olivier suprime del caballero melancólico otras más claras indecisiones, a costa de las cuales hubiera pintado en Hamlet una complejidad que no le convenía en su film (final del acto II, y toda su duda sobre la autenticidad del fantasma de su padre).

EDIPO PRÍNCIPE. El otro alimento de la versión romántica no es ya una simplificación del texto, sino la interpretación freudiana que los públicos cinematográficos de hoy podrán fácilmente digerir: el amor incestuoso de Hamlet por su madre, deducido por una abusiva derivación del texto original. Como todo en el film, Olivier la expone por imágenes y por tonos, sin modificar las palabras: la Reina es una actriz de 27 años, merecedora de que por su amor disputen dos hombres. Por dos veces Hamlet la besa en la boca, con pasión descubierta, y en la famosa escena

de reproches (III, 4) la misma alcoba es el imprevisto escenario, mientras el gesto, el tono y el ademán son inteligibles como celos. No es casual tampoco que cuando, durante la representación teatral, Hamlet llama la atención de Ofelia sobre su propia madre frívola, las palabras sean tan fuertes como para que la aludida las oiga y cambie su gesto: el film persigue el triángulo clásico, y lo ilustra allí tan claramente como luego lo hace en una mirada celosa que intercambian el Rey y Hamlet, en el momento en que el último accede (debilidad misteriosa) a partir para Inglaterra. En ningún otro punto del film Olivier incurre en más evidente modificación e interpretación de Shakespeare.

GRANDEZA DE OLIVIER. Sería deseable que los timoratos y los profesores de literatura que se apresuraron a defender a Olivier por su fidelidad (aún su fidelidad trivial) al texto de Shakespeare en **Enrique V** (*Henry V*, 1944), salieran a decir ahora lo que el estudio del film torna muy claro: que este no es el *Hamlet* de Shakespeare sino un extracto de su texto, un costado (el más comercial) de su interpretación, y sólo un boceto de sus complejos personajes. Pero, por otra parte, no es probable que lo hagan, porque el film exhibe una grandeza de realización, y un aplicado talento adaptador, que cubrirán con creces las sólidas y aburridas objeciones de eruditos. Para quien ignore Shakespeare y para quien sepa olvidarlo, el film integrará, desde el primer momento, la galería de las grandes obras cinematográficas. Cómo se consiguió esto es, ante todo, problema de convicción dramática: cada intérprete entrega sus versos como si no pudiera expresarse de otra forma, y cada extensa disertación cubre su artificio con el movimiento natural que al personaje cuadre o, en último caso, con el movimiento que mejor pueda agilizar la escena. En algunos momentos ese dinamismo es tan sólo una útil trivialidad (Osric comunica a Hamlet y Horacio la programación de un duelo, mientras los tres bajan una escalera); en otros, es un útil apunte psicológico (Ofelia y su hermano Laertes juegan infantilmente de manos mientras su padre Polonio recita pesados consejos); en otros es un hábil recurso de continuidad para un texto que salta sin enlace de uno a otro escenario (dos miradas cruzadas a través de un corredor juntan las escenas de dos habitaciones). En la mayoría es, magistralmente, una sustitución del lenguaje teatral por el lenguaje cinematográfico: antes de la pantomima con la que Hamlet obtendrá del Rey el signo de culpabilidad, Olivier omite la extensa recomendación del protagonista a Horacio para que vigile al culpable; durante la representación misma, basta la mímica de los actores, sin una sola palabra, para que se produzca la reacción deseada, y aún después de ella, toda descripción verbal es sustituida por un vertiginoso ballet de luces y cortesanos, con lo que la sola cámara ya puede comunicar la intensidad y la importancia del incidente. De esta sustitución está informado todo el film, y la economía de la adaptación es, no solamente mostrar lo que se puede, como se debe, sino incluso agregar el ademán o el dato que mejor complementen al verbo original. Así se agrega al monólogo “Ser o no ser” el puñal desnudo al que alude el texto, y cuando el puñal cae al mar desde el acantilado, el verso irrumpe justamente en “*Nuestra conciencia, así, nos acobarda...*” provisto de una oportunidad física que antes no conoció. Estas armas de la convicción son, también, las que aplican al monólogo un procedimiento que ya el cine utilizara: decir a boca cerrada, en una alta voz que es la de la reflexión, casi todo su texto,

y sólo declamarlo con los labios cuando el pensamiento, después de “*morir, dormir...*”, corrige “*¡Soñar acaso!*”. En todo momento Olivier sabe que su lenguaje es primero el del cine y luego el de Shakespeare, y sabe también refundirlos como sólo incidentalmente lo supo en **Enrique V**: las primeras pruebas comienzan con la primera escena, y son una amplia teoría del escenario gigantesco y brumoso, donde la fantasmagoría es casi inevitable: un castillo (frío, húmedo, insalubre) de continuas escaleras, desnudas paredes y refutable geometría; donde cada fotografía es un primor estético (abunda la fotografía en profundidad, a la manera de **El ciudadano**) y una hábil iluminación, acorde con el tono sombrío en que suele persistir la anécdota.

REPAROS MENORES. En alguna ocasión Olivier excede los límites de ese lenguaje cinematográfico, y por dos veces recuerda la manera de Eisenstein en **Iván el Terrible**, donde una alta grandilocuencia teatral se junta con un dinámico primer plano y con un perseguido simbolismo: en la violenta escena de la alcoba, entre Hamlet y la Reina, y en la agonía del Rey, que se arrastra para apresar su corona caída. Estos excesos, adecuados en ambos casos a la situación psicológica de los personajes, no chocan mayormente; más chocan, en cambio, los forzados recursos de dinamismo en que Olivier sin buen motivo insiste, tirándose por los suelos, una y otra vez (impresionado por el fantasma de su padre) o saltando de alegría, quizás de diabolismo, al proclamar el éxito que espera en sus planes. Buena parte del dinamismo está muy acorde al espíritu y al detalle del tema, y la escena del duelo tiene aquí un peligroso verismo que nunca tuvo en teatro; pero buena parte, también, está en exceso sobre su asunto, y se desacomoda del tono casi natural con que la pantalla refleja el suceso como si allí mismo sucediera. En la exageración están el movimiento y el ruido de las olas que preceden al monólogo “Ser o no ser”; en la exageración el acercarse por detrás a la cabeza que piensa esas mismas palabras; en la exageración, en fin, la presencia y la voz cavernosa del fantasma, rémora de una tradición teatral que el cine pudo verter más naturalmente, y que aquí agranda con latidos de corazón (fondo sonoro) y latidos de cámara.

En una película que de antemano tenía perdida su unidad de expresión, no debe sorprender la mezcla de recursos teatrales y cinematográficos antagónicos. Es hermosa, por ejemplo, la escena en que Ofelia narra la visita de Hamlet a su gabinete, donde sus palabras son acompañadas por la muda versión del suceso (ilustrando de paso un enfoque sentimental, aunque Shakespeare autoriza otra interpretación), pero en el film no se advierte a quién se narra el hecho, y la escena queda aislada del contexto. En caso similar se encuentra la narración por la reina de la muerte de Ofelia, que parece pretexto para una bella imagen, sin recipiente del relato, y en el artificio está también la misma locura de Ofelia, que vaga diciendo sus misteriosos versos en una forma adecuada a un escenario, pero no ciertamente a una cámara ante la que su paseo resulta extenso. Parece evidente que Laurence Olivier sacrificó la unidad de relato y de forma a algunos objetivos que consideró indispensables: la originalidad o la poesía de una escena, la oportunidad de lucir la frescura de Jean Simmons. Es probable que los años y la revisión del film revelen un amaneramiento en que no debió incurrir, como no debió concederse la innovación de teñir el pelo de su Hamlet.

UBICACIÓN. Estos que presumimos errores son el gustoso precio se paga por un film ambicioso y avasallante como pocos, y cierta dosis de desconcierto y de contradicción deben tolerarse a quien, a la altura de su segunda obra, se propone y se exige como artista tan altos objetivos. La primera vez que se ve **Hamlet** (pocos se atreven o más) el espectáculo es demasiado grandioso para pensar en términos de fidelidad a Shakespeare o de unidad artística; a esa altura se sabe con firmeza que el film es un hecho inusitado de calidad. La segunda vez, es cierto, pasan a ser discutibles el enfoque de la obra y la entereza de su realización, pero esa segunda vez la música de William Walton parece aún más deliciosa (un acompañamiento de oboes burlones respalda inolvidablemente a la pantomima en que se centra el film) y la interpretación de Olivier y del extenso reparto sólo puede ser medida (si es que alguna medida interesa) con los grandes elencos mundiales.

Marcha, 9 de septiembre 1949.

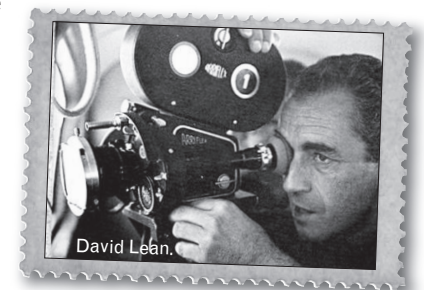


LO QUE OTRA VEZ NO FUE

Apasionada

(*The Passionate Friends*, Gran Bretaña-1949) dir. David Lean.

ESTA ES UNA REITERACIÓN de **Lo que no fué**, hecha dos años después por el mismo productor Ronald Neame, el mismo director David Lean, y el mismo intérprete Trevor Howard. Al estimarse a sí mismo suficientemente bueno como modelo, David Lean sabe que aquélla fué su obra de más calidad, pero pierde en la imitación no sólo la originalidad del primer paso, sino su unidad y gran parte de su fuerza de expresión. En la primera obra sólo había un enfoque para la pequeña anécdota: el de la mujer encerrada entre su matrimonio y el amor auténtico que encontró fuera de él. En la segunda obra el enfoque se triplica, y el film se nos cuenta, diversamente, desde el punto de vista de la protagonista, desde su amante, desde su marido, y, en general, desde fuera, con más preocupación de narrar el tema que de revivirlo. Esta diversidad enfría considerablemente la exposición, y provoca cortes y saltos en el relato. La materia de éste es, por otra parte, más abundante: en dos instancias, con nueve años de pausa, se plantea el triángulo romántico, y en ambas se soluciona con dificultad, porque la primera vez la mujer prefiere, sin mayor convicción, la seguridad de su matrimonio, y la segunda vez, cuando esa seguridad ya no existe, no se atreve a romper el matrimonio en que ahora está apresado su amante. Es ésta una curiosa paradoja del destino, pero David Lean no generaliza la parábola, ni apunta con amargura la relación entre la sociedad y el muy fundado y defendible adulterio (Tolstoi lo hace en **Anna Karenina**);



el director sólo atiende al calor y a la verdad con que se expresan los personajes de su drama romántico, y no va más allá de esa perspectiva individual.

Es, por otra parte, un maestro para esa expresión dramática, y su parangón más cercano quizás sea Claude Autant-Lara en el cine francés (**Pasión de una noche, El diablo y la dama**). Aún con las apuntadas debilidades de planteo, aún con un tema más extenso y más complejo, e incluso con reincidencias como las de utilizar el monólogo para informar sobre la vida interior de su protagonista, David Lean se sigue caracterizando por esa notable dualidad de ser a la vez inteligente y sentimental, y de no dejar nunca lo uno por lo otro. Debe ser su especialidad la de retratar el amor clandestino contra el ruido y la multitud, y una fiesta de carnaval, o una estación de ferrocarril, sirven para subrayar por omisión la vida interna de sus amantes, que sólo aluden a sí mismos con la mirada o el apretón de manos. Pero incluso cuando los coloca a solas, en un almuerzo íntimo o en un lunch sobre montañas suizas, no los hace hablar de su amor, ni reiterar lo que para ellos es obvio: prefiere el tono melancólico, sin ademán, con que dos viejos amigos intercambian, al reencontrarse, el relato de sus vidas durante esa última pausa. Consigue así un clima de autenticidad y también de poesía, en el que alguna vez apunta un crescendo, cuando ella imagina que su amante no se ha casado, y reconstruye para negar de hecho la última frase de él.

No debe creerse que David Lean se consagre tan sólo a la exaltación del amor clandestino, por auténtico y vivido que éste pueda ser. Como en los mejores dramas, los sucesos deben ser inevitables, y cada personaje debe defender su parte con entera adhesión. Al retratar al marido, David Lean construye a un talento de la averiguación y de la intriga, a un hombre hábil que sabe vislumbrar y detener el adulterio, y que puede entretener a sus enemigos con trivialidades mientras desbarata sus mentiras. En la única escena en que junta a sus tres personajes, el director toca el punto crítico del film, planteando la reunión con superior estrategia, y dando fuerza dramática a cada palabra y sobre todo al grito de "**Váyase**" con que el marido clausura el episodio.

La excelencia de Ann Todd, Trevor Howard y Claude Rains como intérpretes, y la maestría con que el director resuelve sus escenas fundamentales son, en definitiva, más valiosas que los reparos que cabe hacer al film. Hay muchos dramas sentimentales como éste, y a casi todos puede imputarse la falta de unidad, o la reiteración de conocidos precedentes, o el hábito de hacer un tema más complejo y extenso de lo que la medida aconseja. Pocos, sin embargo, parecen tan honestos y emotivos como éste, y quien no haya visto **Lo que no fué**, y no sepa descubrir la abundante imitación, descubrirá en cambio tras muchas escenas, a un talento director.

Marcha, 14 de octubre 1949.

Títulos citados

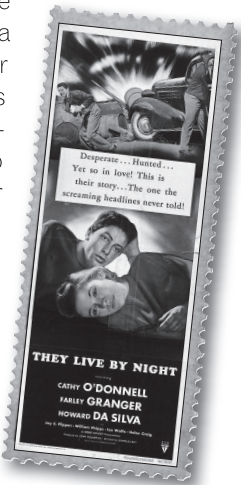
Diablo y la dama, El (*Le diable au corps*, Francia-1947); **Lo que no fue** (*Brief Encounter*, Gran Bretaña-1945); **Pasión de una noche** (*Douce*, Francia-1943).



Sendas torcidas

(*They Live by Night*, EUA-1948) dir. Nicholas Ray.

ES MUY BARATA la anécdota policial en que se pretexto esta aventura romántica. Hay tres presidiarios en fuga, hay un par de asaltos adicionales, y el joven delincuente en que se centra el film debe participar de más atracos sin mayor necesidad que la que sufre el argumentista. Pero en muy poco tiempo la acción física se disminuye en cantidad y en entidad, y el film prefiere el amor del protagonista (Farley Granger) con una joven solitaria (Cathy O'Donnell) que tiene los mejores motivos para abandonar a su familia. A partir de allí la película es psicológica, aún con las vueltas y revueltas a que obligan la policía, los delatores, los cómplices y los dictámenes del azar. Prolongado por un tanteo de novicios, asediado por la desconfianza en sí mismos, el amor de ambos jóvenes parece luego muy desprovisto del rouge, de la pose y del palabrerío, muy afirmado en una comunión física que el film sabe insinuar. Durante buena parte de la anécdota el antecedente obligado es **Sólo vivimos una vez**, donde una pareja también huía del delito tanto como de la ley; más tarde, y; en algunos ocasionales chispazos de efusión romántica, el antecedente pasa a ser **El diablo y la dama**, de la que ciertas escenas parecen imitadas. No deberá sobreestimarse al film por la valía de estos títulos previos; el resultado está lejos de lo memorable, viciado por el clisé policial, y empeñado a ratos en relatar con palabras de terceros lo que libreto y cámara debieron mostrar. Pero deberá subrayarse que una película de presupuesto reducido y de un tema rutinario sepa hacer juego limpio con sus personajes, quiera atender a su proceso dramático tanto como a la acción exterior, y se anime a terminar "mal", sin fórmulas rosadas de absoluciones, cuando el desarrollo de la anécdota se lo indica necesariamente así. El resultado es un crédito para el productor Dore Schary, que revolucionó las películas de clase B eliminando la fabricación de escenarios, fotografiando en la penumbra e infundiendo una desconocida intensidad en los temas que trata (**Encrucijada de odios, El luchador**); es también un crédito para el director Nicholas Ray (véase **Horas de angustia**) y para los intérpretes Farley Granger y Cathy O'Donnell. El cine americano sería mejor si agregara a cada aplicación de sus fórmulas el calor y la ternura que aquí cabe elogiar.



Marcha, 4 de noviembre 1949.

Títulos citados

Diablo y la dama, El (*Le diable au corps*, Francia-1947) dir. Claude Autant-Lara; **Encrucijada de odios** (*Crossfire*, EUA-1947) dir. Edward Dmytryk; **Horas de angustia** (*Knock on any Door*, EUA-1949) dir. Nicholas Ray; **Luchador, El** (*The Set-Up*, EUA-1949) dir. Robert Wise; **Sólo vivimos una vez** (*You Only Live Once*, EUA-1937) dir. Fritz Lang.



Su propio verdugo

(*Mine Own Executioner*, Gran Bretaña-1947) dir. Anthony Kimmins.

ANTES DE ESTE FILM, los psiquiatras del cine solían ser unos pelmas sabiondos, que descubrían en unas pocas preguntas muy fáciles los afligentes conflictos románticos que bellas heroínas excavaban de su infancia; como dijo un ingenioso, su especialidad es Todo Lo Concerniente Al Sexo. En este film, y deseablemente después de él, el psiquiatra adquiere una figuración más cuerda y en cierto modo

más sencilla: es un investigador inteligente y falible, que usa instrumentos imperfectos para explorar terreno tan difícil como la mente humana. Este ajuste del tema a términos más reales se debe al novelista inglés Nigel Balchin, y comienza un poco antes de la filmación, en la novela homónima. No es ciertamente una gran novela; carece de la concentración, la unidad, el gobernante y más preciso interés que habrían mejorado la obra. Pero es, en cambio, un documento muy verídico de la vida de un psiquiatra, condenado a atender viejas ricas e histéricas, a niños que se orinan en la cama, y a neuróticos intolerables, mientras, por otro lado, no está ciertamente satisfecho con su propia vida matrimonial, busca a tientas, con más cautela que éxito, en otras mujeres ajenas, y, como tantos, no

acierta a ajustar su inteligencia con su felicidad. Lo mucho que Balchin sabe de la mente humana, de la vida marital, del fracaso de la inteligencia cuando se pone a ordenar un mundo disperso que no está obligado a obedecerle, son la mejor materia de la obra, y parece preferible por ello su animadísimo diálogo entre psiquiatras (*"nuestra profesión es admirable, pero no sirve para lavar la propia ropa sucia"*) a su extensa anécdota de un esquizofrénico empeñado, muy contra su voluntad, en asesinar a su propia mujer.

En la adaptación cinematográfica del propio Balchin, el conjunto sigue padeciendo la dispersión de temas que ya afectaba a la novela, y que en el cine es menos tolerable; noventa minutos de espectáculo precisan una unidad, y una lectura de varios días puede prescindir aceptablemente de ella. El film quiere atender a la vida privada del psiquiatra (dos mujeres), a su vida profesional (muy concurrida), al caso mismo del esquizofrénico asesino, y a la reflexión casi filosófica sobre el conjunto (que la novela admite y el cine prohíbe). El resultado suele ser teatral y, aun con interés, nunca es apasionante; el talento de Balchin necesita explayarse en su prosa y en su diálogo, cortados aquí. Hasta cierto punto, el novelista y el director Anthony Kimmins lo comprendieron así, y demostraron que alguna escena de pura acción es más intensa, más aterradora, más cinematográfica que su descripción verbal. En una oportunidad el juego de la cámara es virtuoso y agudo: cuando Kieron Moore cuenta (en trance hipnótico) cómo alguna vez su avión cayó en la selva, y cómo fué prisionero de los japoneses, y cómo huyó de ellos, todo el relato está fotografiado sin que en el cuadro aparezca el mismo Kieron Moore, porque justamente es su obseso recuerdo visual, y no su propia e invisible imagen, lo que debe surgir de sus palabras. Fotográficamente, ése es el mejor momento



del film, e ilustra el extraño juego de toda adaptación cinematográfica que suele liberarse de las virtudes y defectos que el mismo asunto pudo tener antes por vías teatrales y literarias, y recrear sus propias virtudes y defectos; casi todo título famoso el cine lo demuestra así.

Pero con ser ése el mejor momento del espectáculo, el film no se ubica por la parcial habilidad de su cámara, sino por el enfoque que Nigel Balchin le proporciona. No deberá sobreestimarse en el cine una innovación que la novela original supo hacer mejor, pero sería deseable que Hollywood (que ve cine y no suele leer) tomara nota de este film inglés, y extrajera para su uso la versión creíble y sin ruido de la psiquiatría, entidad tan afectada por el bombo de las superproducciones. Si Burgess Meredith supiera expresar ternura con tanta habilidad como expresa displicencia, el ejemplo sería aun mejor.

Marcha, 9 de diciembre 1949.



Nace una canción

(*A Song is Born*, EUA-1948) dir. Howard Hawks.

CUANDO EL CINE SONORO aprendió a manejar la música, el jazz había pasado ya su época de oro, y estaba ganando en difusión y beneficio económico lo que perdía en calidad. El resultado fué que el cine destrató a un rubro fundamental de la música norteamericana, y el jazz sólo parecía legítimo cuando sonaba como ocasional telón de fondo para alguna cabalgata musical a propósito de Irving Berlin (*Al compás de mis recuerdos*, 1938) o de la época 1920-30 (*Héroes olvidados*, 1940), pero se diluía en *swing* y clisés cuando ocupaba el primer plano, y colaboraba en difundir las erróneas creencias de que Harry James es un músico "hot" y de que Louis Armstrong es un negro notable por los agudos que puede sacar a una trompeta. Algunas películas cortas difundieron buena música con cine nulo o erróneo (Duke Ellington en *Fantasia en negro*) y algunas películas largas hicieron la *La locura del jazz* (William Dieterle, 1942) con tendenciosos anacronismos, para mostrar en 1910 ó 1920 estilos musicales que se inventaron (para abrumarnos) en posteriores años de comercialismo. Este prolongado desencuentro era doloroso y justificado, en la medida en que el cine sonoro necesita la fama de los estilos o intérpretes a los que cita, y no puede fijarse en que sean los mejores del género.

Ahora que Samuel Goldwyn quiso hacer realmente una película que rindiese justicia al jazz, y brindarle un argumento que fuera adecuado a la materia (siete profesores de música despiertan de su claustro y se instruyen en una música nueva) tropezó con la misma contradicción; la mejor exposición se podía hacer con discos de 1928, pero al público debe arro-



jarse el nombre prestigioso de Charlie Barrett (a quien no recordamos haber oído notas memorables), y debe presentársele un Louis Armstrong que en su primera escena redobla los agudos de sus peores momentos, y debe agregársele un Tommy Dorsey que ataca sin variantes (y con buen sonido) la línea melódica de una balada sin recuerdo. Estas primeras muestras son, empero, las concesiones hechas a un público apenas ilustrado, que no sabe escuchar jazz y patatea el ritmo en la sala del cine; después la película demuestra que está muy al tanto del espíritu de la cosa, y que sabe mostrar las dosis de improvisación, ritmo y entusiasmo que el jazz posee. En este mejor camino debe celebrarse la *jam-session* que el conjunto de Mel Powell brinda sobre *Muskrat Ramble*, y la ficción de aprendizaje que Benny Goodman vierte luego con el mismo conjunto y Lionel Hampton. Con la irrespetuosidad del caso, el pianista negro Buck (del dúo Buck and Bubbles) teje rítmicas variantes sobre *La Danza de Anitra*, pero Grieg no pierde con ello tanto como el jazz gana en esta muestra de improvisación. Y finalmente, la película incluye el plato fuerte: una historia del jazz que comienza en los tambores para ilustrar el ritmo africano, pasa por Brasil, España y Cuba para explicar sus derivados, se detiene, hacia el sur de Estados Unidos, en un *negro-spiritual* (el mismo que Dvorak tomara hace años para su *Sinfonía del Nuevo Mundo*) y salta épocas, con previsto apuro, para caer en una orquesta de luminarias: Mel Powell (piano), Lionel Hampton (vibráfono), Benny Goodman (clarinete), Charlie Barnett (saxo alto), Louis Armstrong (trompeta) y Tommy Dorsey (trombón). Nunca el cine juntó tanto buen jazz; con concesiones o sin ellas, nunca dio tantos minutos satisfactorios en un rubro que parecía estarle agotado.

El recipiente no musical de estas parciales excelencias aparece decorado por el Technicolor y las piernas (totalmente “hot”) de Virginia Mayo, pero incluye también la ironía incidental (Tommy Dorsey se presenta a sí mismo como “el hermano de Jimmy Dorsey”), la broma de fondo (Benny Goodman actúa en todo el film como un serio profesor de música que declara no conocer a nadie llamado Benny Goodman), y un pequeño delirio de Danny Kaye a propósito de una salvaje danza nupcial. Pero en general es mediocre u horrendo lo que no sea estrictamente la parte jazzística del film. Aparentemente, el productor Goldwyn, el mismo director Howard Hawks y el mismo fotógrafo Gregg Toland (ningún virtuosismo de cámara) se tomaron sin amor propio esta segunda versión de *Bola de fuego* y descartaron el ingenio que entonces había mostrado el libretista Billy Wilder. Renegaron adecuadamente: allá los siete profesores estudiaban el *slang* y hacían falta los brillantes diálogos para jugar con pintorescas palabras; acá estudian el jazz y corresponde que sean los instrumentos quienes se expresen. Pero aun así sobra una confusa historia de pistoleros con que se complica la segunda mitad del film; ni siquiera Danny Kaye se luce en ella, y nadie sabrá nunca por qué realizadores inteligentes prolongan tales bobadas.

Ya el cine ha debido agradecerle muchos títulos valiosos a Samuel Goldwyn (**Callesón sin salida**, **Cumbres borrascosas**, **Lo mejor de nuestra vida**); el jazz puede agradecerle ahora **Nace una canción**, aunque el cine allí incluido sea nulo.

Marcha, 10 de marzo 1950.

Títulos citados

Al compás de mis recuerdos (*Alexander's Ragtime Band*, EUA-1938) dir. Henry King; **Bola de fuego** (*Ball of fire*, EUA-1941) dir. Howard Hawks; **Callesón sin salida** (*Dead End*, EUA-1937) dir. William Wyler; **Cumbres borrascosas** (*Wuthering Heights*, EUA-1939) dir. W. Wyler; **Fantasia en negro** (*Symphony in Swing*, EUA-1949, cm) dir. Will Cowan; **Héroes olvidados** (*The Roaring Twenties*, EUA-1939) dir. Raoul Walsh; **Locura del jazz**, **La** (*Syncopation*, EUA-1942) dir. W. Dieterle; **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*, EUA-1946) dir. W. Wyler.



BUEN CINE DE GUERRA

Sangre en la nieve

(*Battleground*, EUA-1949) dir. William A. Wellman.

YA SE DIJO que las mejores películas de guerra se harían en la post-guerra, cuando Hollywood y su público se cansaran de creer que la gloria es un producto particular del heroísmo que desarrollen Robert Taylor y Errol Flynn, y cuando la ausencia o disminución de intereses nacionales, la ampliación de la perspectiva, la experiencia en el género, lleven a enfocar el hecho bélico como una manifestación colectiva de hombres imperfectos, gobernados por directivas a las que no siempre comprenden. Hace sólo dos años se pudo ver esa renovación de las fórmulas, hecha con las manos expertas de Lewis Milestone (**Un paseo en el sol**) y de William A. Wellman (**También somos seres humanos**); el heroísmo, la bondad de la causa, la victoria final, estuvieron debidamente atemperados por la cobardía, por la desorientación, y por un nuevo dibujo psicológico, en el que el soldado prefiere atenerse a sus emociones y a sus recuerdos antes que a la vida dura y sucia que le ofrece el frente de batalla. El mismo Wellman recrea ese enfoque en **Sangre en la nieve**, pero prefiere ser deliberadamente superficial en la pintura de sus casos individuales; a un soldado le adjudica los contratiempos causados por sus dientes postizos, a otro las circunstancias le impiden reiteradamente saborear un batido de huevos, y a un tercero no le llega nunca la venia para volver a su casa, aunque está autorizado a ello. El incidente individual es siempre el que ocurre en el campo de batalla, y la vida anterior queda descartada: no hay un protagonista sino un grupo protagónico; libretista y director han preferido tomar la guerra como un suceso colectivo, que afecta a todo un pelotón. Es bastante nítida la encrucijada en que este grupo de hombres está colocado, pues debe defender una plaza durante la contraofensiva alemana en Bélgica (invierno 1944), cuando la sensación de la derrota se presenta sorpresivamente al cabo de meses de éxitos.



Parece verdadera, asimismo, la reacción de estos soldados, que se manifiestan convencidos de que las misiones más difíciles caen siempre sobre sus espaldas, acogen con escepticismo la filosofía bélica que les imparte el capellán, se encogen de hombros cuando la prensa les informa que *“la moral americana es excelente en todo el frente”*, murmuran su enojo ante un alto comando que les hace cavar zanjas en un terreno, y en seguida les hace cambiar de posición, convirtiendo en inútil su penoso esfuerzo.

No parece sin embargo que sea derrotista y escéptico el tono que propone William A. Wellman (lo era el de Lewis Milestone en **Un paseo en el sol**); en dos horas de película hay dosis de acción, bombardeos y caminatas como para afirmar que la intención del film es la de inspirar, con cierta madura perspectiva, una épica cinematográfica de la guerra, y lo que sin duda se propone, con sus apuntes de escepticismo, es ajustar el cuadro a sus elementos reales, sin inventarle continuos brillos heroicos con los que Hollywood ya falseó reiteradamente el tema. Por este adecuado equilibrio el film parecerá válido dentro de algunos años: porque entre varios hombres cuya valentía es notoria, debe haber uno que confiese haber corrido de miedo; porque el capellán que explica a los soldados los orígenes y motivos de esta guerra no parece un lustroso y envidiable vocero de altos ideales, sino un señor minúsculo, aterrado de frío, tan sufriente como quienes le escuchan; porque, en definitiva, los soldados también parecen seres humanos, capaces de armar cantarolas en el campamento, y capaces de remedar con humorismo las frases y los tonos de voz de su teniente, del comandante en jefe, o de los paisanos franceses.

Aunque incluye un exceso de incidentes intermedios, e incurre en demasía en los lugares habituales del género, el director Wellman parece muy conciente de que debe hacer un espectáculo emotivo y entero; cumple por igual con la violencia de un bombardeo, con la alegría de los soldados que ven llegar el socorro de sus aviones, y con la melancolía nocturna del campamento, donde el silencio es interrumpido por un ronquido ocasional, o por la melodía montañesa que canturrea un anónimo soldado. Un par de recursos parecen copiados de **También somos seres humanos**: un perro que vaga entre las ruinas de un pueblo devastado, o el cruce de melancolía y traición con que la radio alemana obsequia a los soldados americanos, haciéndoles oír los compases de *I Surrender, Dear* (literalmente “Me rindo, querida”) junto a exhortaciones para que dejen la lucha. Otros recursos no son traducibles a otros términos que los puramente auditivos, y es muy seguro que el interés con que se comienza a ver el film, o la curiosa satisfacción con que se abandona la sala, se deban a la energía de la marcha que los soldados entonan (sin instrumento musical al fondo) para mejor marcar su paso. Como casi siempre (**Conciencias muertas**, **Cielo amarillo**) William A. Wellman se exhibe como un maestro en la pintura de ambientes, y sus procedimientos formales están muy ajustados a los elementos temáticos que maneja.

Si dentro de diez años interesa hacer una antología de películas bélicas, y si importan entonces aquellos títulos que reúnan autenticidad de tema y tratamiento, excelencias de realización, técnica e interpretación, **Sangre en la nieve** se incluirá en el grupo superior.

Marcha, 24 de marzo 1950.

Títulos citados (Dirigidos por W. Wellman, salvo donde se indica).

Cielo amarillo (*Yellow Sky*, EUA-1948); **Conciencias muertas** (*The Ox-Bow Incident*, EUA-1943); **También somos seres humanos** (*The Story of G. I. Joe*, EUA-1945); **Un paseo en el sol** (*A Walk in the Sun*, EUA-1945) dir. Lewis Milestone.



CINE ADULTO

La heredera

(*The Heiress*, EUA-1949) dir. William Wyler.

LA NOVELA. Hace unos diez años que Norteamérica redescubrió a Henry James, en parte por mera justicia, y en buena medida por la intención, a medias nacionalista, de subrayar durante la guerra los nombres de los buenos novelistas americanos, y en especial de quien, como James, había combinado a su patria con Inglaterra, tanto en su propia vida como en el espíritu de sus obras. De esa tendencia son ejemplos la publicación de varios ensayos críticos sobre James, su inclusión en antologías, la enorme reedición de sus obras (incluso las de menos calidad), la publicación de sus cuadernos de apuntes; también es un ejemplo la obra teatral *The Heiress* (1947) que Ruth y August Goetz adaptaron de la novela *Washington Square* (1880), y, desde luego, es un ejemplo esta versión cinematográfica, más ajustada a la obra de teatro que a la novela original. Debe notarse que *Washington Square* es una obra del primer período de James, y no tiene la complejidad de exposición, el intrincado tejido de obras posteriores, la sutileza de plan con que después el escritor superponía enfoques plurales del relato, o, mejor, interpretaciones plurales de su texto (*Otra vuelta de tuerca*). El argumento está tomado de un relato real: la historia de un joven de modestos medios, que aspira a casarse con una rica heredera de la burguesía neoyorquina, que tropieza con la oposición del padre de ella (ante cuyos ojos es un caza-fortunas) y que luego abandona el terreno, destrozando la ilusión que, pese a lodo, mantenía la joven, y convirtiéndola a la larga en una solterona. Aunque James se ajustó al relato que le hicieron, y aunque el enfoque del tema es bastante simple (explica el carácter de los personajes antes de entrar en materia, narra en grandes líneas los antecedentes necesarios, sin tejerlos en el asunto mismo), puede verse en la obra un bosquejo de los temas y las maneras a los que el autor fué más afecto: conflictos de la burguesía neoyorquina por motivos de pasión, de autoridad y de dinero, frustración del propio destino, especialmente el romántico (James quedó soltero, y presumiblemente consideraba frustrada su propia vida), manejo habilísimo de la ironía, de la noción de autoridad, de la frase evasiva. Ya algún crítico señaló que James es, más que un estudioso del carácter humano (y lo es agudamente), un estudioso de peculiares relaciones humanas; por eso



abundan en sus obras esos diálogos turbios donde los dos interlocutores entienden torcidamente las palabras que oyen, sin prorrumpir empero en aclaraciones obvias; por eso los personajes suelen actuar erróneamente basándose en el imperfecto conocimiento de las posiciones de quienes les rodean; por eso, en fin, el lector persigue ávidamente una trama en la que falta, o parece faltar, algún dato esencial. La historia del cazafortunas que persigue a la heredera podía tener el relativo interés de una pintura de ambientes, y el más alto de una pintura social, con intereses en juego; James le proporcionó un interés adicional, de orden meramente novelístico: el lector no sabe hasta el final (y duda aún después) si el pretendiente era un romántico o un codicioso, y todas sus palabras, toda su conducta, pueden explicarse en ambos sentidos, porque ese personaje es la incógnita que el autor deja deliberadamente de lado, aunque hurga muy profundo en los otros personajes, y aunque el mismo pretendiente es prolijamente expuesto sin revelar el dato esencial.

EL TEATRO. La obra teatral y la película que a ella se ajusta, simplificaron el dilema, y a pesar de que las primeras miradas de Montgomery Clift a Olivia de Havilland (especialmente una larga y brillante, después del primer baile) pueden interpretarse igualmente como amor y como avaricia, la conducta posterior del personaje es claramente interesada: cuando ella le ofrece perlas y rubíes, él estalla en *“Mi querida, mi querida, qué felices seremos”*, y cuando ella le aclara que se fugarán juntos pero no tendrán herencia, él decide abandonarla y marca así el punto central del conflicto. Esta modificación del personaje, con ser el cambio esencial operado la obra de James, y con su pérdida de sutileza, no es la única desviación de la novela. Cualquier espectador podrá comprobar que en el mismo film hay un desnivel entre la apacible timidez inicial de la heredera y la fuerza final con que apostrofa a su padre y se burla de su pretendiente; este proceso no está en la novela (donde la heroína se apaga tibiamente como solterona) y aparece impuesto por un par de necesidades teatrales: la de cerrar el conflicto con un efecto definitivo y claro, y la de reforzar el carácter de la protagonista para conseguir la adhesión de su público. Es, por otra parte, el único desnivel psicológico del film, tan ajustado desde el principio a la novela y a la verosimilitud. El tercer cambio es el más razonable: James no incluye en su obra la fracasada fuga de la pareja, y su invención aquí está justificada por la necesidad de acción, dando en unos pocos y violentos minutos un proceso que en el libro es una extensa conversación.

EL DIRECTOR. William Wyler es, más allá de la duda, el más completo e intenso de los directores de Hollywood. Es, ante todo, el más exigente con la calidad dramática de sus temas (**Callejón sin salida, Cumbres borrascosas, Lo mejor de nuestra vida**). Toma personajes complejos, dramas auténticos (sin villanos, sin azar) y aunque domina las emociones de su público y las de sus propios héroes, tiene un celoso respeto por su contenido intelectual, y no se concede la facilidad de una cursilería, ni incurre en un efectismo si con él traiciona a un personaje o a una trama. Las más intensas de sus escenas (el baile de Bette Davis y Henry Fonda en **Jezabel**, ante los ojos escandalizarlos de la sociedad; la rememoración de experiencia bélica que Dana Andrews efectúa ante unos aviones en **Lo mejor de nuestra vida**) son, también, las más claras expresiones del conflicto individual o

social que en cada caso estaba en juego; de alguna secreta manera, el espectador agradece que sus mejores sensaciones no tropiecen con su mejor juicio.

Además, Wyler es un maestro de la pintura de ambiente; en sus escenarios de 1850, los personajes parecen perdidos entre cortinados, mobiliario, pesados alda-bones (según un crítico americano, se les pinta como prisioneros de su época y de su clase social), mientras que la casa misma pasa a ser un elemento expresivo, y la escalera que conduce a los altos es diversamente recorrida por Olivia de Havilland con un escorzo entusiasta, o con melancolía, o con abrumada amargura, en diversos momentos de su proceso dramático. Cuando padre, pretendiente y heredera discuten agriamente el conflicto de pasiones y engaños en que están comprometidos, Wyler ve la escena como un conjunto (era demasiado fácil alternar primeros planos) y coloca a sus personajes en tres alturas diferentes, señalando con claridad la jerarquía de los puntos de vista que allí se exponen; cuando Montgomery Clift se presenta por primera vez ante Olivia de Havilland, y su figura carece aún de toda importancia, Wyler le hace pasar de espaldas frente a la cámara y conversar trivialidades durante un minuto, sin mostrar aún su cara. En los detalles Wyler es infinito: una risa abrupta y breve de Miriam Hopkins, al final de una conversación en un carruaje, le sirve para pintarla como la tía novelera y sin enjundia que realmente es; y más tarde, cuando la misma tía está abrumando a Montgomery Clift con historias sin importancia, éste se levanta y camina descortésmente tras el sofá en que ella está sentada, con lo que Wyler sustituye en movimiento la reflexión muda e impaciente que Henry James colocó allí. Casi todo el magisterio que Wyler ejerce es encuadre, movimiento de actores o de cámara, detalle sutil de ademán o de gesto, y ninguna palabra (salvo las de Henry James, en el caso) podrá sustituir la convicción de su exposición dramática; para la ratificación de sus ya aplaudidas maneras, quedará la economía de imágenes con que sabe colocar, en un solo y brevísimo enfoque de plano medio, a cuanta gente se mueve en un baile o en una habitación, o con que sabe subrayar, mediante un efecto de luz, a los personajes importantes dentro de una multitud. Para la historia de sus mejores escenas, quedará, en cambio, la fracasada fuga, cuya desolación final está dicha con dos mujeres sentadas en una sala, apartadas y silenciosas, hasta un estallido final de Olivia de Havilland que conmueve en la misma misteriosa forma en que conmueve un agudo musical. Pero esto supone, también, el elogio a otro gran rubro expresivo del film: la música de Aaron Copland. Idealmente, y en la forma en que Wyler mismo lo hace con su trabajo, Copland se ajusta a su misión y no se independiza con brillo separado; obtiene unas profundas notas melancólicas para la entrada de Olivia en su casa desolada, cerca del final, enfatiza curiosamente el minuet del primer baile, y baraja con diversas variantes de alegría, de romanticismo y hasta de desesperación, la balada de *Plaisir d'amour*, que jalona los diversos trances de la pareja, y que se alza en inolvidables violines luego de la declaración de amor. Contra la pretensión de críticos musicales, así debe ser la música en el cine, atenta a su tema como lo está el notable director del film.

LOS INTÉRPRETES. En una película que posee tan altos valores, y que cubre a un tiempo la crítica social, la pintura de ambiente, la complejidad psicológica, que reúne valores literarios, teatrales y cinematográficos (eludiendo continuamente los

vicios y las tentaciones de las tres maneras, con una sola mínima caída hacia el final), la interpretación podía ser menor sin invalidar al conjunto. Es brillante, sin embargo, en un grado que no alcanzó hasta ahora ningún film del año. Olivia de Havilland estudió a Henry James con una devoción amplia y detallista: su Catherine es apocada, tímida, sosa, sin caer en la tontería; la devoción por su padre no es la de una víctima de la autoridad, hacia la que se rebela en pensamiento, sino la conciente subordinación a una superior jerarquía intelectual y social. Esta difícil opacidad, esta falta de madurez del personaje (típico de James) permitió a Olivia subrayar los únicos arrestos que se permite al principio: el brillo de sus ojos durante el baile, la encendida pasión con que besa a su pretendiente (y prolonga esos besos por su cara y sus hombros), son el contracanto de la cumplida cortesía con que agacha la cabeza o dice frases de ritual, o de la timidez virgen y alarmada con que se inclina hacia atrás cuando su galán le habla inclinándose sobre ella (esa oblicuidad de ambos cuerpos es, durante minutos, otro magistral detalle de Wyler). La vivencia que la actriz consigue sólo tiene parangón con la fuerza que ella misma desahoga en la segunda mitad del film, cuando su personaje se modifica abruptamente, y rezonga a su padre por la felicidad que le impidió tener para mantener su dinero (*“Prefiero comprar a Morris”*, le grita) y se convierte en su propia dueña. En los pequeños tics, en las pasajeras torpezas que su personaje comete al bailar, Olivia demuestra una riqueza de detalles y comprueba que su Catherine es netamente una creación. Tiene a su lado uno de los competidores más formidables con que nunca haya tropezado actriz alguna; la actuación de Ralph Richardson es una obra maestra para la ironía, para la fingida cordialidad, para el repentino cambio de tono, en una manera de interpretación que recuerda la de Laurence Olivier (han trabajado juntos muchos años) y en la que se unen cierta natural prestancia y cierta incisiva potencialidad de sarcasmo, en miradas o en tonos de voz. En un elenco muy competente (Miriam Hopkins, Vanessa Brown, Selena Royle) desentona ligeramente Montgomery Clift, y no ciertamente por sus errores (Wyler no los permitió) sino porque su arrogancia y su simpatía parecen modernas, y hasta inspiradas en una tradición hollywoodense que el New York de 1850 no debió conocer.

Marcha, 14 de abril 1950.



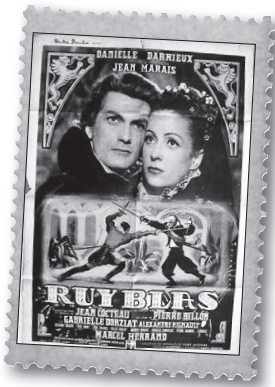
Ruy Blas

(Francia-1947) dir. Pierre Billon.

RUY BLAS DEMUESTRA que Jean Cocteau es en cine un cursi y un erróneo¹⁴. Algunos contemporáneos, más equilibrados de juicio, sostienen que Cocteau es, asimismo, un hombre inteligente, un alma sensible, un sujeto de buen gusto, un catador de estados anímicos, un poeta, un hurgador de la mente a través de los delirios del opio; en parte, esos dictámenes se confirman en cine, cuando se com-

¹⁴ N. del E.: Cocteau escribió la adaptación y los diálogos de este film.

prueba que el equipo de dibujantes, decoradores, fotógrafos y técnicos de que se rodea, poseen una estatura superior (**Barón fantasma, Eterno retorno, Bella y la bestia**). Pero el hombre tiene una pérdida inclinación por los folletines, y parece creer que los salva con dos diálogos poéticos y algunos escenarios de recargado maderamen. Los errores que por allí comete, con lesión de su prestigio, culminan en este film; de todas las macanas propias y ajenas que un libretista puede elegir, figura entre las peores la obra del estentóreo Víctor Hugo, cuyas declamaciones no importan a un moderno espectador cinematográfico, y cuya misma sustancia artística, esencialmente verbal, debía quedar destrozada por el solo hecho de la trasposición a imágenes. Esta encrucijada de verbo y visualidad pudo ser resuelta por un artista en función de tal (Laurence Olivier lo hizo con Shakespeare), pero Cocteau se lava las manos de toda expresión cinematográfica, y cuenta su argumento con palabras, e incluso con grandes palabras. En una serie de diálogos explicativos surge aquí una complicadísima intriga de la corte española, alrededor de 1700, con una reina prisionera de sus viejos ministros, un profundo amor entre ella y un campesino que progresa hasta ser jefe de gobierno, y la muerte de éste en circunstancias que deberán llamarse trágicas, aunque hay quien opina que son graciosísimas. Para hacer progresar esta anécdota Víctor Hugo y Cocteau se juntan a través de los años, e incluyen la igualdad física entre dos personajes, la refinada perversidad de otros, las cartas misteriosas que surten efecto después de los años, y más casualidades, desencuentros y pies forzados de los que la memoria puede albergar. En algunos instantes de esta locura se advierte que Cocteau está muy emocionado con la soledad espiritual de la reina, y se advierte también que en un deseo de imprimir acción a toda costa incluyó las tarzanescas aventuras de Jean Marais, que nada en un torrente, cae en una catarata, se escapa de una iglesia haciendo acrobacias desde la lámpara central, y penetra en los castillos caminando en equilibrio sobre alambres tensos. Pero estos toques de poesía y de acción son justamente la parte externa del film, y sus pocos minutos no disculpan a Cocteau: están dirigidos a emocionar a los espectadores infantiles, y pueden ser sustituidos con ventaja por cualquier rudimentaria película de cowboys, sin gastar millones de francos en escenarios y vestidos antiguos. Las pretensiones son insoportables; lo que molesta en el presunto artista de Cocteau es el rebuscamiento con que hurga a su alrededor la posibilidad de una plástica hermosa, incluyendo, sin el menor pretexto temático, una procesión nocturna de encapuchados, o colocando a Jean Marais en pose similar a una estatua junto a la cual se para. Esta impotencia de realizador cinematográfico, que no domina su propio tema y se entretiene en fintas menores, es característica de Cocteau; al lado de estas delicuescencias fotográficas corre la falsedad del tema, la ausencia de un claro propósito director. No es presumible que el hombre esté muy preocupado en este siglo por el desquicio que era la corte española de 1700, pero ya que se puso a reescribir la cosa, cabía pedirle que pensara en cómo decirla. En un discurso frenético a unos ministros venales, Jean Marais compara a España con *“un león devorado por los pijos”* y se ajusta



en sus muchas palabras a una retórica de Víctor Hugo que el cine debió eliminar; más grave es, sin embargo, que en alguna frase incidental Cocteau repita esas declamaciones, y le haga decir a Danielle Darrieux, mientras baja por una decadente escalera: *“Cuidado con los escalones. Todo está en ruinas. Pobre España”*. Espíritus exigentes inventaron para estos casos de desvarío cinematográfico la frase *“conglomerados híbridos, erróneamente teatrales o literarios”*, y estarán muy acertados en reiterarla para este caso particular¹⁵.

Danielle Darrieux posa bien vestida, Marcel Herrand vocifera locamente sus villanías, y Jean Marais, que parece estar en íntimas relaciones con Cocteau y con su tortuoso espíritu, se toma en serio el asunto y actúa con singular convicción, cosa que nadie más hace en el reparto, presumiblemente a conciencia de que el asunto no se puede tomar en serio. La traducción castellana es un desquicio que sólo prescinde de las erratas para caer en la construcción gramatical francesa, y que ocasionalmente escribe “sirvaos” por “servíos”. La película puede sacarse del cine con alguna ventaja: el grueso del asunto debe transmitirse por radio, entre alaridos de satisfacción, y en una carpeta pueden guardarse los dibujos que Serge Wakhevitch hizo para los escenarios, y algunas fotos que los estetas sabrán elegir.

Marcha, 28 de abril 1950.

Títulos citados

Barón Fantasma, El (*Le Baron Fantôme*, Francia-1943) dir. Serge de Poligny; **Bella y la bestia, La** (*La Belle et la bête*, Francia-1946) dir. Jean Cocteau; **Eterno retorno, El** (*L'éternel retour*, Francia-1943) dir. J. Cocteau y Jean Delannoy.



Mercado de ladrones

(*Thieves' Highway*, EUA-1949) dir. Jules Dassin.

MERCADO DE LADRONES consigue una realización de primera categoría para un tema que es ciertamente de segunda. No tiene pública importancia la aventura de Richard Conte: para vengar a su padre, compra un cargamento de manzanas, lo lleva al mercado de San Francisco, trata de venderlo a Lee J. Cobb, confirma que este villano perjudicó a su padre, y le hace un resumen de cuenta, muy ajustado y más bien físico. La película no se detiene a explicar la filosofía de la cosa, y prefiere mostrarla por su orden, a gran velocidad, sin salirse del tema; a pesar de todos los derivados del argumento (muy bien entretreídos), se consigue aquí una unidad de acción y casi una unidad de tiempo. En esto se parece a **El luchador** (de Robert Wise, 1949), y también en conseguir una similar convicción: la de derivar válidamente a términos físicos una oposición de justos y villanos, y la de exponer los fundamentos de unos y otros, el ambiente que los encierra, con un realismo de conjunto y de detalle. En este sentido la película es excepcional, y desafía alguna reglamentación

¹⁵ N. del E.: Referencia elíptica a la polémica que H.A.T. venía sosteniendo con Cine Club del Uruguay. Ver pág. 903.

de la censura cinematográfica, no sólo por exponer en términos de simple moneda (sin bondad subjetiva) los intereses que mueven a una docena de personajes, sino por decidir el pleito amoroso de Richard Conte a favor de una prostituta (Valentina Cortesa¹⁶) desdiciendo a una novia de la infancia (Bárbara Lawrence) que resultó no ser gran cosa. Esta feliz osadía de los productores está muy conforme con el criterio de realismo en el que se empeñó nuevamente (ver **La ciudad desnuda**) el director Jules Dassin. El hombre se encontró con un tema de acción y supo moverlo; si el film no fuera primordialmente un pleito entre personas, podría ser eficazmente un documental sobre la recolección y venta de manzanas, sobre la vida de los camioneros nocturnos que las llevan al mercado, sobre el ambiente delictuoso del mercado mismo. En algunos momentos el film sabe acudir al humorismo y a la imaginación de sus camioneros, e ilustra con cabeceadas de sueño, con las entrevistas luces nocturnas de San Francisco, el padecimiento de sus viajes; casi siempre prefiere, sin embargo, el impacto de la violencia, y desploma el peso muerto de un camión sobre el cuerpo de Richard Conte, que trataba de arreglar una rueda, o empuja otro camión barranca abajo, hasta el choque final, en una escena que es un modelo del género, o, finalmente, soluciona con los puñetazos más violentos de muchos meses las diferencias entre Mr. Conte y el villano de Mr. Cobb. Todo el film parece filmado sobre escenarios muy reales, calles y carreteras son el fondo natural de los personajes, y la cámara de Norbert Brodine consigue, sin virtuosismo, algún efecto admirable; no es aventurado afirmar que esta desnudez de los elementos del relato, esta firmeza narrativa, esta eficacia para pintar ambientes (calle poblada, diálogo escueto, un fox-trot oído a medias desde un bar) son la obra de un director. Se ajustan, por otra parte, a uno de los rubros que mejor defiende el cine americano: la anécdota violenta, a veces trivial, realizada sobre la calle misma, con cierta nocturna preferencia (caso de **El luchador**, de **Ciudad desnuda**, de **Crimen sin castigo**, de **Encrucijada de odios**). Parece muy correcta la actuación de Richard Conte, que se está especializando en el rubro Hombres Decididos, y es sorprendente el desenfado con que debuta Valentina Cortesa, sensual importada de Italia, muy suelta de cuerpo, y poco preocupada por su belleza o su peinado. Es muy probable que aquí haya una actriz, pero habrá que ver cómo expresa su alma.

Marcha, 16 de junio 1950.

Títulos citados

Ciudad desnuda, La (*The Naked City*, EUA-1948) dir. Jules Dassin; **Crimen sin castigo** (*Boomerang!*, EUA-1947) dir. Elia Kazan; **Encrucijada de odios** (*Crossfire*, EUA-1947) dir. Edward Dmytryk; **Luchador, El** (*The Set-Up*, EUA-1949) dir. Robert Wise.



¹⁶ N. del E.: Parece una errata pero no lo es. La actriz italiana Valentina Cortese figuró como Cortesa en varias películas de producción norteamericana en las que participó.

Duelo al sol

(*Duel in the Sun*, EUA-1946) dir. King Vidor.

DUELO AL SOL establece el hecho, inusitado para Hollywood, de que muchas mujeres, no necesariamente profesionales, se acuestan reiteradamente con hombres, por motivos del momento, sin comprometer en ello sus almas, e independientemente de que los caballeros sean o no decentes, correctos, simpáticos y casaderos. Este es el único dato realista de una película que gastó seis millones de dólares en fotografiar un inventario de datos diversos; es, también, un hecho manejado con novelería y con torpeza artística por una película que tiene de todo

excepto sutileza. Entre una seducción y otra, Jennifer Jones chilla y protesta contra lo canalla que es Gregory Peck, no sólo a cuenta de ser vencida por él, sino, aparentemente, a causa de que el sujeto se empeña en otros desmanes, hace doble juego con su padre, y mata a los indefensos Charles Bickford y Joseph Cotten; cuando Miss Jones le jura, en consecuencia, un odio inmortal, parece creerse que hay en ella un corazón tierno, dedicado a defender la causa del bien; pero como entre odio y amor hay unas seis idas y vueltas, con insultos, seducción, insultos, seducción, insultos de nuevo, el dictamen de esta causa célebre debe resumirse así: a) es fácil seducir a Miss Jones, con un poco de arrogancia y el cigarrillo al costado de la boca; b) ella, como todo el mundo, tiene buenas intenciones; c) si su historia es la de una división entre las tendencias de su cuerpo y alma, el documento

resultante necesita un artista, un psicólogo, para expresarla. Ese artista ya se llamó, hace mucho tiempo, Gustave Flaubert (*Madame Bovary*); hace menos tiempo, quiso llamarse Henri-Georges Clouzot (**Manon**, 1948) y fracasó en la empresa. El productor David O. Selznick forma parte de los muchos y poco hábiles artistas que también debían fracasar en la empresa, porque en toda su carrera se empeñó en cubrir superficies y no profundidades. No es extraño que el público se tome en broma las reincidencia de sexo y odio, odio y sexo, en que incurren Miss Jones y Mr. Peck, tan débilmente ilustradas de diálogo, de retrato psicológico, de relación al contexto; la única característica excepcional de Mr. Selznick es su desafío a la censura y a la convención moral en que ésta se basa (también desafiaba M. Clouzot con su **Manon**), pero es seguro que esa valentía no se origina en que Mr. Selznick quiera ser un artista sin trabas, sino en que aspira a ser un escandaloso, dispuesto a especular sobre el afán sensual de su público, al que nada importante tiene que comunicarle. El resto de la película está también en el mismo plano de sensacionalismo sin médula, con una historia de rivalidades entre los ganaderos y el ferrocarril, diversos incidentes personales entre una docena de personajes, grandes praderas, miles de caballos y extras, un par de explosiones, la doma de un caballo rebelde, una fiesta campestre, y un Technicolor codicioso. En el conjunto, ésta es la inversión lógica de los dineros que trajo **Lo que el viento se llevó**, pero aunque el reparto sigue siendo multiestelar (Jones, Peck, Cotten, Lionel Barrymore, Walter Huston, Herbert Marshall, Lilian Gish, Charles Bickford), el resultado es



muy inferior: no está William Cameron Menzies para manejar vestuarios, colores, enfoques, no hay un solo momento de intensidad dramática, y no hay calidad en un libreto (del propio Mr. Selznick) que se empeña en juntar diversos diálogos, de a dos personas en cada uno, obsesos por narrar y explicar cosas. De toda esta novelería, la más fácil de evitar era la filosófica, eliminando la preocupación de que los hijos paguen por los pecados de los padres; después pudo evitarse la novelería histórica, descartando la necesidad de que Lionel Barrymore y Lilian Gish se expliquen, a los treinta años de casados, los incidentes previos a su unión. Lo más difícil de eliminar era la novelería dramática, porque Mr. Selznick hubiera debido perder su vanidad para dejar que otro libretista viniera a escribir lo que él no supo. Cuando Miss Jones muestra su arrepentimiento tirándose repetidamente al suelo, o cuando el amor y el odio se cruzan en la última escena sobre su cara, decidiéndose a matar a Mr. Peck aunque lo ama, es fácil saber que allí hay una pobre actriz, pero también debe saberse que en dos horas y cuarto de película no hay dos minutos en que libreto y diálogo la ayuden a expresar correctamente los enigmas de su alma. Los mejores momentos de la película son ajenos al productor Selznick y al disminuido director King Vidor, tan lejano ya de **Hallelujah** (1931) y **Ganarás el pan** (*Our Daily Bread*, 1934); esos momentos se deben a Walter Huston, que discurséa magistralmente como un pastor dispuesto a salvar el alma insalvable de la protagonista. El resto del elenco suele mostrarse tan falso como la película misma.

Marcha, 21 de julio 1950.



Decepción

(*All the King's Men*, EUA-1949) dir. Robert Rossen.

ESTE FILM IMPARTE ALGÚN escepticismo sobre la democracia. Los políticos negocian con los dineros públicos y silencian con diversas mañas a la oposición; si alguna vez se presenta alguien dispuesto a limpiar su corruptela, puede ocurrir que el candidato sea un instrumento en poder de aquellos mismos villanos o, peor, que sea un ambicioso del mando, y sustituya una corrupción por otra, cambiando el desorden por un orden de tipo fascista, con endiosamiento del gobernante y guardaespaldas a sueldo. En la historia de su personaje, el film formula una suerte de advertencia política a la que no da ninguna salida, y aunque la libertad de expresión pueda parecer un remedio contra la corrupción de unos y la demagogia de otros, el film se encarga también de insinuar que prensa y radio son organismos comerciales pasibles de ser comprados y, en definitiva, recuerda el dictamen de otro sociólogo: poco se puede hacer con gobernantes que no dan razones de lo que hacen, y menos con gobernados que no pueden entender las razones que se les dan. Este cuadro tan escéptico, y tan desacostumbrado en un Hollywood conformista, no fué especialmente inventado; es, de origen, la biografía de Huey Long, ex-gobernador de Louisiana (alrededor de 1935), según fuera expuesta, con nombres ficticios e incidentes adicionales, por el novelista Robert Penn Warren. El film,

sin embargo, evita precisiones, generaliza cuanto puede, desde su párrafo inicial, y se hace aplicable a más de un político sudamericano¹⁷. Su materia quiere ser la de mostrar a un demagogo capaz de prometer simultáneamente la construcción de grandes obras públicas y la reducción de impuestos; su pormenor se acoge a los pocos precedentes del género, y recuerda las maniobras políticas mostradas en **Así paga el diablo** (Preston Sturges, 1940), la vacía grandeza de un magnate sensible a los fracasos personales, capaz de romper históricamente varios floreceros (**El ciudadano**, Orson Welles, 1941), y la arenga discursiva, gritada a grandes multitudes con cierto rebuscado dramatismo (**Y la cabalgata pasa**, Frank Capra,

1941). La filosofía del film es muy variable o es nula: al principio defiende el idealismo chambón de su protagonista contra la sardónica suficiencia de los poderosos; después, el personaje se acerca al triunfo, y es casi convincente al reflexionar que el bien nace del mal, y que sin el concurso de algunas fuerzas, no siempre virtuosas, sería imposible conseguir ningún objetivo; al final, en cambio, parece atacar esas componendas políticas, el chantaje y la violencia, pero éstas son las naturales consecuencias de un gobierno ejecutivo y eficaz como el que implantó su protagonista, y no sirve la crítica a esos males sino a las fuentes de esos males.

El film no está obligado a tener una filosofía (cuatro o cinco tendencias podrían ofrecérsela) y queda cumplido con ser meramente expositivo, aunque así arriesgue la desorientación de su espectador neutral. El solo hecho de que el cine quiera mostrar, junto a la limpia cara de la democracia, el revés sucio de sus entretelones, ya sería bastante mérito para cualquier film americano. El portador de ese mérito es el productor, libretista y director Robert Rossen, que ya antes escribió un enfoque pesimista de la última guerra (**Un paseo al sol**, con Dana Andrews, 1947), dirigió una narración sobre los turbios acomodados del boxeo profesional (**Carne y Espíritu**, con John Garfield, 1948) y produjo una versión de tono ligeramente escéptico sobre el trabajo de los investigadores federales (**Destino de fuego**, con Glenn Ford, 1949). Como productor, culmina ahora su independiente carrera al ofrecer esta versión de la política en una democracia, y esa valentía merece un subrayado.

Como libretista y como director, en cambio, Mr. Rossen muestra el ocasional talento que desde otras obras se le reconociera, pero no la unidad y la fuerza de realizador que su tema merecía. A veces sabe dar, en un gesto o en una línea del diálogo, la rápida pintura de una situación; a veces, con la graduación del sonido en sus micrófonos, y con la estratégica ubicación de las cámaras, consigue dar la tensión de un mitin, y la impaciencia colectiva para esperar la aparición del líder. Pero éstos son los aciertos momentáneos, y no disimulan las fallas orgánicas del libreto. La carrera de su protagonista está superficialmente narrada, sea con dos personajes que se cuentan en el diálogo las actuaciones de un tercero, sea con

un locutor (procedencia enigmática) que abrevia en pocas palabras lo que el film omite, sea con la desviación de la materia política a la materia personal, y aún sentimental, de sus principales personajes. En un curioso desvío, el film prefiere dramatizar sobre las desgracias de un hijo y de tres mujeres, o sobre el suicidio de un anciano; no sabe o no quiere ver que los males de su personaje son los públicos y no los privados, y que aunque la felicidad estuviera en su alrededor, hay una villanía intrínseca en su carrera. Esta superficialidad se hace más notable porque en los muchos manejos políticos narrados el film divide su elenco en títeres y opositores; más rico, y más realista, hubiera sido mostrar en el medio a los turbios que hacen acuerdos parciales, con la compleja red de intereses en la que todos ellos se manejan. Cabe atribuir esta superficialidad a defectos de la novela de origen, o a reticencias en la osadía del productor (no aclara, por ejemplo, quien financia los enormes gastos pre-electorales del candidato), pero junto a esos motivos hay, fuera de duda, una nítida desorientación de Mr. Rossen. Como libretista y como director, promueve artificiales parlamentos al final, incurre en ramificaciones del relato, abrevia lo importante, se extiende en lo secundario, incluye escenas demasiado lentas (especialmente al principio) y no atina a dar a su film, no ya el impacto de sátira y de drama que convenía a su tema, sino siquiera el conseguido ritmo que como espectáculo cinematográfico le es imprescindible. Es deseable que Mr. Rossen siga produciendo temas de una realista raíz social, y que la experiencia ajena, o su propia pero futura experiencia, encaucen cinematográficamente la verdad de sus asuntos y su ocasional talento para el detalle.

El reparto tiene una general naturalidad, hecho que se debe a que casi todos sus integrantes son actores no profesionales, filmados (de sorpresa, sin ensayo) en un estilo de cine de masas sobre el que hay experiencia formada del cine ruso. Pero aun en los papeles principales, Broderick Crawford encuentra un personaje adecuado a su tipo de actor, y Mercedes McCambridge dice con peculiar soltura a su secretaria, con una convicción que ganó a ambos los laureles de la Academia. Sobre los otros laureles, otorgados al film, debe anotarse que la Academia ha premiado una película más valiosa por su tema que por su realización; éste es un paso saludable contra el vacío Technicolor de Hollywood, y merece el apoyo de quien piense en el cine¹⁸.

Marcha, 11 de agosto 1950.

Títulos citados

Así paga el diablo (*The Great McGinty*, EUA-1940) dir. Preston Sturges; **Carne y espíritu** (*Body and Soul*, EUA-1947) dir. Robert Rossen; **Destino de fuego** (*Undercover Man*, EUA-1949) dir. Joseph H. Lewis; **Un paseo al sol** (*A Walk in the Sun*, EUA-1945) dir. Lewis Milestone; **Y la cabalgata pasa** (*Meet John Doe*, EUA-1941) dir. Frank Capra.



¹⁷ N. del E.: En Argentina no se estrenó hasta febrero 1956.

¹⁸ Mucho después H.A.T. volvió a escribir sobre este film e incluyó ese texto en su libro *Historias de películas*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2007.

Agonía de amor

(*The Paradine Case*, EUA-1947) dir. Alfred Hitchcock.

AGONÍA DE AMOR deriva de **Rebeca** (1940) la llamada mujer inoxidable: sobre su misma amplia mansión, parcialmente usada como escenario, junta la misma grandilocuencia del productor Selznick y la misma disminuida habilidad del director Hitchcock, ambos muy laboriosos con su melodrama femenino. En un importante renglón, el film se aparta sin embargo de la esperada novela, y no se dispone a agitar las emociones de su protagonista, sino que se atreve a delinear un estudio psicológico de una docena de caracteres, tarea que parece más intelectual o por lo menos más seria. Acá hay un abogado (Gregory Peck) que se enamora de su defendida (Alida Valli) y que se excede a ese propósito de los límites del juicio; ese desvío lleva al film a analizar las relaciones de la acusada con un amante (Louis Jourdan), del abogado con su esposa (Ann Todd), del juez (Charles Laughton) con su señora (Ethel Barrymore), de otro abogado (Charles Coburn) con su hija (Joan Tetzel), y de varios de ellos entre sí. Esta amplia ambición, típica de Mr. Selznick (**Lo que el viento se llevó**) recarga innecesariamente al argumento; los cuatro últimos personajes son sobrantes, y sus episodios no aportan luz sobre el tema. Esta luz falta, por otra parte, en el tema mismo, y hacia el final es evidente que todo el argumento es una inmensa trampa; el film se empeña en sostener que Mr. Peck es un gran abogado, y termina por aclarar que el hombre no había entendido bien la causa que debía defender. Esta contradicción del tema, y toda la maraña de factores psicológicos, morales y sexuales que anda en su derredor, podría imputarse a la complejidad que el film quiere tener. Si el film tuviera un hábil libretista (o si la novela fuera de Henry James, que sabía manejar estos asuntos), la complejidad sería una de sus virtudes. Pero el libretista es el propio Mr. Selznick, que tiene en gran estima su propia inteligencia, y se paga suculentos honorarios por dictar diálogos a dos taquígrafas (ver y lamentar **Duelo al sol**). Este asalariado no tiene gran talento de dramaturgo, y convierte a la complejidad en mera complicación; sus diálogos son siempre de dos personas, están divididos en escenas separables, carecen de misterio y de sutileza, se dirigen siempre a demostrar un punto determinado, se sobreponen indefinidamente, y a la larga no parecen el lenguaje normal de sus personajes sino la narración dialogada del tema. En algunos momentos, y especialmente durante el juicio que ocupa la segunda mitad del film, apunta en esos diálogos una chispa de humorismo o un repiqueo polémico entre dos personajes, pero eso sucede en el fragmento peor pensado del libreto, que reincide en la antigua fórmula de plantar la cámara en la sala y escuchar lo que dicen juez, fiscal, abogado y testigos: si ésta es una buena fórmula cinematográfica, Mr. Selznick es el genio del séptimo arte.

La dirección de Alfred Hitchcock trata de aliviar esos inconvenientes, saltando de un primer plano a otro, o subrayando la importancia del testimonio de Louis Jourdan con el fuerte y prolongado ruido de sus pasos al entrar y salir de la sala. Pero en general la suya es una chata labor de dirección, y si no fuera porque el mismo Hitchcock hace su habitual y fugaz aparición como intérprete (baja con Gregory Peck de un tren, portando dignamente un violoncello) podría creerse que cualquier otro hábil artesano le sustituyó. La interpretación es en general muy eficiente, sin ser notable: todas y tantas estrellas parecen dudar con frecuencia de que sus personajes tengan la vida interior que Selznick cree haberles dado. Debe compartirse su escepticismo.

Marcha, 24 de agosto 1950.



Más teatro que polémica

EL HOMBRE INCOMPLETO, del autor nacional Jacobo Langsner, fué la obra elegida por el Teatro "Angelina Pagano", de reciente formación, para inaugurar (Sala Verdi, jueves 7), un ciclo de funciones en las que se proyecta adoptar la norma de discusión posterior por el público, en una suerte de debate abierto que en otras ocasiones y otras ciudades ha rendido alguna eficacia. La obra es, en un primer análisis, el drama de una mujer colocada entre su marido sin brazos y su posible amante, y en este conflicto entre las perspectivas del placer y del deber, se procuran contrastar no solamente los argumentos que a sí misma se da la protagonista para fundar su elección, sino, más profundamente, el juego de sentimientos que la lleva de una a otra orilla, sin mayor operación intelectual que la de formularlos en las necesarias palabras, sin desborde verbal. El autor declaró luego a algún curioso que el tema le había sido sugerido por una situación cinematográfica (la del manco Harold Russell y su novia Cathy Downs en **Lo mejor de nuestra vida**, 1947), y que su intento había sido desarrollar en términos dramáticos y teatrales un germen que aquel film se había limitado a apuntar. Puede dudarse de que esta interpretación se ajuste estrictamente al sentido de la obra, y en un segundo análisis, desprendido del tenor literal de la pieza, las alusiones de ésta se dirigen, veladamente, a plantear la situación de la mujer frente a un marido impotente, porque es primordialmente sexual, y luego psicológico, el conflicto que allí se discute. Por otra parte, es sólo con estos elementos, más apropiados a la tragedia que al melodrama (por su fatalidad o por su importancia) que la obra puede tener sobre su espectador una preeminencia y un significado: las mujeres casadas con hombres mancos son más bien excepcionales, mientras que las mujeres sufrientes de insatisfacción sexual pueden ser tantas como para que tenga sentido simbolizarlas en la ficción.

La forma dramática elegida por el autor es mucho más compleja que su tema: ve toda la situación desde el sueño o la imaginación o el pensamiento de su protagonista, y las fuerzas que allí juegan (madre, marido, amante) aparecen más concentradas y potentes, sin ocultarse en la posible cordialidad de un diálogo naturalista, y sin obligarse a un régimen de entradas y salidas de escena que no tendría senti-

do en su mundo semi-fantasmal. Son muy claras las ventajas obtenidas por este planteo, que deriva en una deseable brevedad y en una sostenida concentración dramática; el autor supo ver, también, que el diálogo de los cuatro personajes no debía ser una exposición clara y verbosa del conflicto, para ilustración del espectador, sino un golpeteo de réplicas y demandas, que procuren sus contrastes sobre la misma escena. Este objetivo, empero, no parece totalmente logrado, o por lo menos no lo pareció así en la primera y única función. En parte, puede atribuirse ese déficit al pulimento que aún necesita la pieza, donde se desliza alguna frase trivial y alguna innecesaria acotación física, y donde algún parlamento parece más extenso y más discursivo de lo que debiera alucinadamente ser. En mayor parte, el déficit es atribuible al desequilibrio en que estuvieron aquella noche los distintos realizadores. Es probable que hayan entendido la obra quienes forjaron para ella un decorado de perspectiva irreal, pero esa escenografía de Jorge Brito debió ser necesariamente complementada con las luces y las sombras que colaboraran en esa perspectiva, y en última instancia ese decorado fué más una idea atinada que una realidad teatral. Asimismo, la música de Mauricio Maidanik procuró obtener la concentración dramática que estaba ya en el estilo de la pieza, pero era muy discutible que fuera necesaria música alguna, o que ésa fuera la más adecuada, o que su coordinación con el asunto se haya cumplido debidamente; en un terreno artístico muy similar, ya alguien dijo con tino que la música en el cine debe pasar inadvertida como tal, y debe ser un elemento natural de la acción, sin que le sea legítimo aspirar a un virtuosismo aislado. Algún crítico teatral y musical señaló luego que la música de Maidanik era interesante, y éste es un dictamen que no admite réplica, pero que encuaderna a la música en otro tomo que no es el de la obra teatral misma. Se notaron asimismo otros desajustes de interpretación y dirección; sin perjuicio de que el director Jaime Wallfisch pueda ser responsable de errores y aciertos de detalle, comporta un juicio la falta de coordinación entre el texto, su sentido, actores, plástica y música del espectáculo. Era obvio, por ejemplo, que las entradas y salidas de escena no tenían pretexto ni, profundamente, sentido; era obvio también que la mímica y el ademán debían ser postergados como recursos de interpretación, y que el conflicto se expresaba más válidamente con el tono y el ritmo de las palabras. Las actrices Bustos y Martorell no lo entendieron siempre así, y jugaron con frecuencia un teatro naturalista que no era adecuado a la pieza. El señor Gualberto Trelles demostró, en cambio, una comprensión más cabal, desde el mero detalle físico (su marido manco no ocultó sus manos, sino que las dejó inmóviles a sus costados, con lo que remarcó el símbolo) hasta la inflexión y la cadencia de su voz, en que se mantuvo hasta el final. No cabe formular juicio sobre el Sr. Simón Muller, que tomó su papel tres días antes de la función, sustituyendo a otro actor más remiso o más independiente; ya era un gran esfuerzo aprenderse la letra, y su censurada labor debiera juzgarse en una segunda función. Estuvo muy atenta y despierta la apuntadora, y así lo entendió casi todo el público asistente.

Costó mucho trabajo armar la programada polémica posterior, y llevó largos minutos el vencer las timideces sobre quién dirige el debate y quién habla primero. Las opiniones posteriores no fueron excesivamente útiles para quienes escucharon, aunque probablemente dieron a los opinantes la sensación de que formulando sus juicios llegarían a componerlos y fundamentarlos mejor. La chatura general que

tuvo la tal polémica puede atribuirse con optimismo al hecho sensacional de que todos estaban de acuerdo en que la obra era buena, y en que había poco o nada que discutir. Puede atribuirse, también, al simplismo general con que en este país de polémicos se encaran tantas discusiones: la gente dice o pregunta que una obra (a menudo una película) es buena o mala, y se contenta con ese vago dictamen, poco ilustrativo. Era más útil que alguien dijera Por Qué la obra parecía "buena"; cuáles eran sus fuentes, su tema, su sentido, su estilo, su superioridad o inferioridad sobre otros títulos de género similar o, en su defecto, su condición de pieza única. Estos datos adicionales, que en principio parecen meramente informativos, construyen realmente una opinión, y aunque así no lo hicieran, contribuyen a la ubicación que de la obra puedan hacer los oyentes del opinante, con lo que las palabras de uno mejoran el criterio de todos. No fué ésta la perspectiva en que se colocaron aquellos habladores, limitados a acumular adjetivos sin percatarse de que otros espectadores hubieran preferido datos más sustantivos que la simple calificación. Puede justificarse la reticencia de los señores críticos teatrales, que no desean comprometer una opinión sin meditarla, pero si los otros espectadores se limitan a publicar sus sensaciones, con escala o nula operación intelectual de fundamentarlas, no es probable que el público vea una utilidad en el teatro polémico. Este desvío se hizo especialmente notable en un punto: todo cuanto cabía objetar a dirección e intérpretes debió ser fundado en la comprensión de la obra, y en los procedimientos para ponerla en escena. Se habló de radioteatro por un lado, de buena voluntad por otro, y en acres censuras y superficiales defensas se omitió el punto central, que era comparar cómo se debió representar y cómo se representó. Eso hubiera sido útil; en su defecto, era mejor el silencio que la vana charla de café allí desarrollada.

Marcha, 15 de septiembre 1950.



El padre de la novia

(*Father of the Bride*, EUA-1950) dir. Vincente Minnelli.

EL FILM CONTIENE excepcionales elementos de sátira contra una señora de clase media, edición muy difundida, que forja casamientos, arregla la vida propia y la ajena, habla todo lo que puede y más de lo que debe, tiene opinión formada sobre el mundo en general, gusta de la ostentación y de la relación social, gasta plata del marido y se convierte rápidamente en un espécimen detestable. La película no aprovecha la sátira, y la diluye entre la señora en cuestión, la hija, el yerno, los padres del yerno, los invitados de la boda y, desde luego, la tía que viene de lejos con un regalo es-trafalario; al suavizar así el asunto, y burlarse de los incidentes de la boda en lugar



de burlarse de la clase social que incurre en tanto artificio (ver **Un sombrero de paja en Italia**, de René Clair) la película se hace más comestible para el público del Cine Metro, se conforma con algunas carcajadas y se hace olvidar. El único recuerdo serio y documentado del film es justamente el padre de la novia, esforzado señor que durante mucho rato sufre para el gozo ajeno (público incluido) y que a la larga es el espejo de mucho espectador. El papel está sabiamente apuntado por Spencer Tracy, especializado en la patética resignación de aguantar el caos; menos ejemplares son Joan Bennett, Elizabeth Taylor, Billie Burke, Don Taylor y Moroni Olsen, aunque suele ser divertidos los confusos diálogos y embarazados silencios que quedan a su cargo.

Marcha, 12 de enero 1951.



Alemania año cero

(*Germania anno zero*, Italia-1948) dir. Roberto Rossellini.

“NO ES UNA ACUSACIÓN, ni una defensa; es un simple testimonio”. Con estas palabras abre el film que Roberto Rossellini rodó en el lugar de los hechos, en 1947, sobre la post-guerra alemana. La sola elección del tema ya es un síntoma de las preferencias del movimiento neorrealista italiano y también de las de su conspicuo representante, que ya antes había pintado la retaguardia de la guerra en Italia (**Roma ciudad abierta**, **Paisà**). Su realización es igualmente típica del neorrealismo. Rossellini trabajó con su equipo de filmación en las calles de Berlín, y la película es, en el fondo de su escenario (un fondo en permanente contacto con el espectador), un documento silencioso e impresionante de Berlín en ruinas. El valor de estas vistas panorámicas, que las cámaras del noticiario han registrado hasta el hastío, reside en su unidad con las figuras humanas que las pueblan. Un grupo de berlineses disputándose los restos de un caballo muerto en la vía pública, o burlando la vigilancia política para apoderarse de los trozos de carbón que un camión va perdiendo, son la mejor expresión de la miseria colectiva y el director sabe colocarlos, como por azar, en el camino de su cámara andariega. Al lado de esa miseria, derivando de ella como un tumor inevitable, surgen el cinismo y el victorioso mercado negro, a los que la película también pinta sin concesiones, crudamente. Hasta aquí el film es, sin duda, un simple (en el sentido de incontaminado), un poderoso testimonio, y la causa neorrealista se enriquece con su versión de un mundo en apresurada disolución. Pero **Alemania año cero** cuenta también un argumento, y es en este rubro donde las palabras liminares antes citadas aparecen como la promesa que Rossellini no supo cumplir. Su familia acorralada por la enfermedad, el temor y la estrechez económica, tiene sospechosos contactos con las familias que florecen en los melodramas; precisamente dentro de la peor tendencia del cine italiano. La enfermedad del padre, el conversado temor del hermano mayor, el frasco de veneno que la mejor tradición folletinesca pone en manos del pequeño protagonista, y otras facilidades que el diálogo explicativo de los primeros actos

otorga, demuestran que Rossellini, como argumentista, incurre en vulgaridades y artificios que como realizador no debería tolerar. Cuando se piensa en el gravamen de estridencia melodramática que aflige a la segunda mitad de **Roma, ciudad abierta**, y en la despereja calidad de los episodios de **Paisà**, no puede dejar de señalarse la persistencia de este déficit en la obra del creador italiano; tanto más si se considera que **Amore** no fué escrita por Rossellini y es, apartando ahora otras consideraciones, su film de más sostenida congruencia. Salvadas las notorias diferencias de estilo y de propósitos, y hasta de grado, no parece impertinente comparar aquí el caso de Roberto Rossellini con el de Emilio Fernández, el gran director mexicano de cuyas películas el peor enemigo es él mismo, que insiste en escribirlas. El argumento de **Alemania año cero** merece otra observación tan severa como la anterior. No eran las especiales circunstancias de un caso individual las más aptas para ilustrar un estado de situación que se pretende, y ciertamente fue, colectivo.

A los fines documentales de la película no podía importar tanto un niño empujado a la tragedia por un par de coincidencias fatales, como las causas generales, ambientales, de su corrupción, aunque éstas no lo llevaran a la muerte y excitan menos el sentimiento de piedad del espectador. Puede decirse que el destino del pequeño Edmund está dictado por el melodrama, en tanto que, por ejemplo, los de Giuseppe y Pasquale, los protagonistas de **Lustrabotas**, pertenecen exclusivamente a la tragedia, y la diferencia no es despreciable. Con todo —y habría todavía que agregar en contra del film su falta de sentido del humor, que el neorrealismo italiano no había omitido ni en sus más sombríos documentos— la película mantiene siempre un acento de dignidad artística que se confunde a menudo con la más decidida convicción.

Se debe, por supuesto, a la probada maestría de Rossellini como director. Por dos veces la banda de sonido y la imagen se funden de una manera fascinante (súbito golpe de emoción cuando emergen del interior de una iglesia las notas del **Largo**, de Haendel, paralizando en un gesto de recogimiento a los escasos paseantes; lento *travelling* sobre las ruinas de la ciudad mientras se escucha desde la Cancillería un disco con el discurso en que Hitler promete enfáticamente la victoria a su pueblo). Pero son los dos últimos actos del film, con el indeciso deambular de Edmund, en busca del suicidio, los mejores momentos del director. Su penetrante conocimiento de la psicología infantil enriquece el contenido dramático de toda la secuencia, que permanecerá inolvidable. Un director así merecía otro libretista.

Marcha, 12 de enero 1951

Títulos citados (Todos dirigidos por R. Rossellini, salvo donde se indica).

Amore (Italia-1947); **Lustrabotas** (*Sciucià*, Italia-1946) dir. Vittorio De Sica; **Paisà** (Italia-1946); **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*, Italia-1945).



Cuarteto

(*Quartet*, Gran Bretaña-1948) dir. Ralph Smart, Harold French, Arthur Crabtree y Ken Annakin.

COMIENZA CON UN BREVE homenaje de los productores a la figura anciana y productiva de W. Somerset Maugham, y prosigue con un homenaje de W. Somerset Maugham a su propia figura. El hombre se enfrenta a la pantalla para comunicar al mundo que sus críticos le han tratado, en diversas épocas de su carrera, de brutal, cínico, hábil o meramente superficial, pero que él se limita a pintar la vida como es, mezclando lo real y lo imaginado en proporciones que ya no sabe diferenciar. Toda aspiración de realismo es bastante discutible en el autor: a riesgo de generalizar con exceso sobre 24 novelas, 24 comedias y 100 cuentos cortos (gentileza estadística del film), puede asegurarse que el autor no reconstruye artísticamente la vida de las gentes, sino que se dedica a subrayar algunos de sus datos, obtenidos casi siempre sobre una misma clase ociosa, bajo el rubro Cosas Raras Que A Veces Ocurren, y narrados con llano estilo en lo que uno de sus críticos llamó "The Mixture As Before" (la receta de siempre). Entre sus temas preferidos figura el de revelar la oculta vocación de un personaje, o el muy cercano de disimular sus reales intenciones (*Luna y seis peniques*, *Lluvia*); el truco es, con frecuencia, reservar para una última línea sorpresiva la verdadera explicación de una conducta extraña, y decir allí que las mujeres son más activamente sexuales de lo que creen sus galanes, o que nada se puede hacer cuando a un hombre le apasiona un ideal. Esta apariencia de profundidad seduce fácilmente al lector, y es prodigioso cómo se vende la fácil filosofía de *El filo de la navaja*, pero es aventurado sostener que esto es buena literatura, o descripción correcta de los problemas humanos.

Los cuentos cortos son ciertamente la más típica habilidad del autor, y es procedente juntar cuatro para exponer en un film quién es Somerset Maugham. También es procedente señalar que los cuatro se acogen al interés escasamente artístico de retratar lo excepcional y no lo significativo: 1) el hombre de suerte que sin quererlo robó a quien quiso robarle; 2) el joven rico que se apasiona por la música y abandona por su ideal a la clase aristocrática que le da de comer (otra vez *La luna y seis peniques*); 3) el marido que pelea a muerte con su mujer para ir a remontar cometas, lo que es ridículo, y la mujer que pelea a muerte con su marido para no dejárselas remontar, lo que es más ridículo todavía; 4) el noble infatuado que descubre que su mujer se hace famosa por un tomo de poesías eróticas, y comienza a sospechar que ella

tiene un amante, cosa improbable a su edad. En algunos puntos de estos episodios aparecen buenas líneas de diálogo, en el último hay una buena descripción de caracteres (el coronel de Cecil Parker representa a muchos ostentosos ingleses), en el tercero hay un apunte subterráneo de celos entre suegra y nuera, y en todos hay buenos intérpretes, pero es increíble que la realización sea tan infantil: los cuatro directores se limitan a dejar hablar a sus personajes, o, lo que es peor, dependen de que éstos se junten alrededor de una mesa para que



los problemas se discutan hasta el conocimiento del espectador. Y es aún más increíble que pueda venderse como significativa o profunda la moraleja de semanario femenino que los cuatro relatos (y especialmente el último) anuncian con tanto desgaste de estrellas y de publicidad.

Nadie duda de que un fecundo autor de 76 años pueda pintar con habilidad algunos personajes, pero como el hombre vive de vender lo que inventa, y comercia con los distraídos, pasa a ser muy dudoso que sus recetas de siempre tengan algún valor moral o literario, y mucho más dudoso que tengan un valor cinematográfico. Este **Cuarteto** no es póstumo: ya se filmó un **Trío** (1950, Ken Annakin y Harold French) con otros cuentos del mismo autor, y es de temer que sea tan simplón y ambicioso como éste.

Marcha, 26 de enero 1951.



Libros de cine

The Year's Work in the Film, editado por Roger Manvell, publicado por The British Council, Londres.

Es prodigioso el atraso con que nos llega el cine inglés, y es altamente perjudicial la cuota de omisiones que nuestro público podría marcar en las listas de producción. Los motivos comerciales de estas anomalías, por fundados que parezcan para algunos casos, no llegan a aclarar por qué se exhiben films sin importancia pública ni artística, mientras se posterga el estreno de películas producidas entre 1947 y 1950, o se omite casi todo cine documental, en el que Inglaterra se ha especializado notoriamente. Quizás sea esta una tarea para cine-clubes. Para ilustrar, sin embargo, las películas que veremos en los próximos dos años, Inglaterra está proporcionando un abundante material literario, confeccionado con altura de opinión, y sin afán de vacía propaganda, por los mejores de sus críticos. En ese material puede notarse la misma característica de los mejores exponentes del cine inglés: un criterio adulto y responsable para manejar los problemas planteados, un equilibrio de juicio indispensable para tener en cuenta las opiniones contrarias y balancearlas en el cuadro general. En la introducción que el crítico Roger Manvell hace a este libro, y después de señalar los problemas económicos que gravitan sobre el cine inglés, puntualiza el grado excepcional de libertad con que allí trabajan productores, artesanos, técnicos e intérpretes, señalando con acierto que las mejores conquistas de su industria fueron debidas justamente a esa libertad de trabajo, amenazada en los últimos años por la necesidad de confeccionar producciones de rápido éxito comercial. Entre los más importantes ensayos contenidos en el libro, deben citarse asimismo:

-Un estudio completo sobre el director Carol Reed (**La avalancha**, **Larga es la noche**) que se hace especialmente valioso para ubicar sus últimas obras: **El ídolo caído** y **El tercer hombre**. Lo escribe el crítico Basil Wright, con penetración y sol-



vencia de conocimiento; documenta asimismo su clara comprensión sobre las necesidades y las obligaciones que plantea la complejidad expresiva del cine sonoro.

-Resúmenes críticos del reciente cine inglés de argumento, del documental y del científico, por Campbell Dixon, Edgar Anstey y John Maddison.

-Una impresión sobre las reacciones que el cine inglés suscita en Francia e Italia, por el extinto crítico francés Jean George Auriol.

-Decorado cinematográfico, ensayo por Eric Newton, crítico de arte de *Sunday Times*, que declara previamente ignorar toda especialización en el rubro cinematográfico, pero que luego apunta claramente la tarea de construcción y de contraste que el decorado realiza, especialmente en los casos claves de **Enrique V** y **Hamlet**.

-Reacción del público inglés ante su cine, e ilustración sobre los clubes de aficionados, por Leonard England, director de la organización Mass-Observation, que investiga vida, costumbres y opiniones de Inglaterra.

-Trabajos del British Film Institute, que junto a tareas de estudio sobre el material cinematográfico forma, para utilidad pública e histórica, una biblioteca y un archivo de films, previamente seleccionados por un comité de críticos y técnicos.

-Revisión de la literatura cinematográfica inglesa, hecha por Paul Rotha, justamente famoso como productor (de documentales) y como historiador del cine (es célebre su libro *The Film Till Now*, 1930, cuya reedición ampliada de 1949 es comentada aquí mismo por Roger Manvell).

En el conjunto, el libro es una lectura valiosa para todo conocedor del cine moderno, e indispensable para todo el que deba opinar sobre él.

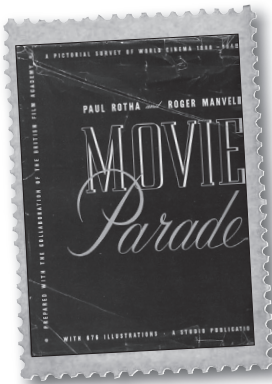
Movie Parade, editado por Paul Rotha y Roger Manvell, con la colaboración de The British Film Academy, Studio Publications, Londres.

Este no es un libro especialmente útil para quien se dedique al cine, pero lo es en cambio para la enorme multitud de aficionados. Todo su material es fotográfico,

y desfilan cerca de 700 escenas de distintas películas, elegidas entre todo el material que se produjo desde 1888 a 1949. Como bien lo señalan los editores en el prefacio, las fotografías no pueden ilustrar adecuadamente al cine: omiten su tema y su movimiento, sólo pueden captar reducidamente un instante de su interés visual, y descartan por completo todo interés de otro orden. Pero ilustran en cambio las interdependencias que a través del tiempo enlazan a unas y otras películas, agrupando sus imágenes por el género de ficción a que pertenecen (comedias, cowboys, dramas, épica) y dentro de cada capítulo por su orden cronológico. El volumen es excesivamente entretenido, y revisado por dos personas garantiza hora y media

de sorpresas y ejercicios de memoria. Son muy adecuados los artículos que preceden a cada serie de fotos, y parece muy útil fijar junto a cada una de ellas los datos elementales de fecha, director e intérpretes.

Marcha, 2 de febrero 1951.



Títulos citados (Todos dirigidos por Carol Reed, salvo donde se indica).

Avalancha, La (*The Stars Look Down*, Gran Bretaña-1939); **Enrique V** (*Henry V*, Gran Bretaña-1944) dir. Laurence Olivier; **Hamlet** (Gran Bretaña-1948) dir. L. Olivier; **Ídolo caído, El** (*The Fallen Idol*, Gran Bretaña-1948); **Larga es la noche** (*Odd Man Out*, Gran Bretaña-1947); **Tercer hombre, El** (*The Third Man*, Gran Bretaña-1949).



Rocambole

(Francia/Italia-1948) dir. Jacques de Baroncelli.

ESTE FILM ILUSTR A la peor tendencia del cine francés (**Los miserables, El conde de Montecristo, Fantomas**); en alianza con el cine italiano, cuyos técnicos, intérpretes y estudios utiliza, está desenterrando los episodios más folletinescos de su literatura, por el gusto exclusivo del folletín. Aquí parece agotarse el rubro de casualidades siniestras, de confesiones capitales emitidas por presurosos moribundos, que, sin embargo, expiran sin llegar a pronunciar el apellido decisivo. Sólo Pierre Brasseur, junto con el sector más inteligente del público, se toma en broma este folletín y su personificación de Rocambole está llena de entrelíneas de humor, aún en los momentos de mayor énfasis. El director Jacques de Baroncelli, un cursi, no supo distinguir en el asunto este lado de la farsa y su film se desploma bajo el ridículo. Ahora parece más temible **La revancha de Baccará**, segunda y última entrega del novelón **Rocambole**, cuyo estreno ya se cierne sobre Montevideo.

Marcha, 16 de febrero 1951.

Títulos citados

Conde de Montecristo, El (*Le Comte de Montecristo*, Francia-1943) dir. Robert Vernay, estrenada en Montevideo en enero de 1951 con su secuela, **La venganza de Montecristo**; **Fantomas** (Francia-1946) dir. Jean Sacha; **Miserables, Los** (Hay varias versiones de este tema por lo que es difícil saber a cuál se refiere H.A.T.: la más próxima a la fecha del texto no es francesa sino italiana, de Riccardo Freda, 1948; también puede estar odiando la extensísima versión de Raymond Bernard, 1933, que llegó a Montevideo tres años después y tuvo varias reposiciones); **Revancha de Baccará, La** (*La revanche de Baccarat*, Francia/Italia-1948) dir. Jacques de Baroncelli.



Un día en Nueva York

(*On the Town*, EUA-1949) dir. Gene Kelly y Stanley Donen.

Fue originalmente un éxito de Broadway (1944), con tres años de permanencia en cartel. Las entusiasmadas crónicas de la época hablan de una revista musi-

cal adulta, con un libreto lleno de intención e ingenio (a propósito de la gran ciudad y sus gentes), y una partitura de sabia ligereza, debida al talento de Leonard Bernstein, precozmente distinguido, además, como pianista, director de orquesta y compositor de música seria. La fórmula de los realizadores, utilizando un día neoyorquino de licencia de tres marineros americanos, parece consistir en una adecuada dosificación de buenas canciones y sátira de ambiente, fluyendo con naturalidad de las andanzas de los protagonistas y vertida a un ritmo preciso y veloz. No es de extrañar que esta mezcla de ballet, acrobacia, intencionado *humour* y mera alegría, haya parecido ineludible a la vocación de Gene Kelly (**Tres mosqueteros, El Pirata**) y el hecho de que el prestigioso saltarín haya querido hacer aquí sus primeras armas de director también excluye el asombro. La versión cinematográfica resultante –según receta de otro dinámico, Busby

Berkeley (**Desfile de candilejas, Armonías de juventud**)– se inclina a ser más ruidosa y espectacular que inteligente y “escrita”. Al margen del propósito de economizar en el libreto agudezas de jurisdicción local, prefiriendo más baile y más canciones que todo el mundo entiende, este enfoque del film decreta automáticamente sus limitaciones, su carencia de ese espíritu orgánico de sátira que debió distinguir a la versión de origen.

En este sentido y sin perjuicio del eufórico humor que ostenta el film, quedan sueltas en él, como descargas parciales de fusilería, las alusiones satíricas a Dinah Shore, a la cortesía neoyorquina, al patetismo, al arte moderno. En cambio Gene Kelly ha impuesto a la película la rotundidad de un impacto en el que se cruzan sin interferencia los bailes, las canciones y la

liviana anécdota, no pareciendo nunca postizo ninguno de esos rubros. Puede señalarse el primer acto, con la arrolladora canción *New York, New York*, como el mejor aporte del film a una incontaminada teoría de revista musical, estando las leves contravenciones de este criterio a cargo de la sensiblería que ataca, por momentos, al romance central. Ningún renglón es, en realidad, demasiado central o absorbente, y aunque algún espectador querrá más canciones de Frank Sinatra y otro más danzas de Gene Kelly, la película se especializa en el equilibrio de sus ingredientes, oponiéndose a que la estrella Gene Kelly sea algo más que el integrante de un equipo en pie de igualdad con Betty Garrett (la convincente chofer), Ann Miller, Sinatra, Jules Munshin y Vera Ellen. Esto es honroso para el director Gene Kelly y muy satisfactorio como reglamento interno del espectáculo. Ni siquiera la música del festejado Leonard Bernstein es memorable, pero la película ha sabido sumar Technicolor, coreografía, dinamismo, espíritu de revista musical, y el resultado, dentro de sus propios límites, es muy plausible. Aun planteado en los términos teatrales que aquí se hacen notorios, el film señala el camino que debiera seguir el cine musical.

Marcha, 16 de febrero 1951.



Títulos citados

Armonías de juventud (*Strike Up the Band*, EUA-1940) dir. Busby Berkeley; **Desfile de candilejas** (*Footlight Parade*, EUA-1933) dir. Lloyd Bacon y números musicales de B. Berkeley; **Pirata, El** (*The Pirate*, EUA-1948) dir. Vincente Minnelli; **Tres mosqueteros, Los** (*The Three Musketeers*, EUA-1948) dir. George Sidney.



Stromboli

(Italia/EUA-1950) dir. Roberto Rossellini.

Stromboli pone a Roberto Rossellini muy cerca de cumplir la vieja consigna de que “una mujer te inspirará tu mejor obra de arte, pero luego te impedirá realizarla”. Desde luego, es discutible que este film, o el lirismo patético de **Amore**, sean la mejor inspiración del director, que parece más seguro cuando pisa el terreno irregular de sus obras neorrealistas (**Roma ciudad abierta, Paisà, Alemania año cero**). Pero parece claro que su talento puede ser trabado por una u otra mujer, y el amor reciente de Ingrid Bergman, sujeto a la inquietud, lo solivianta aún más que el de Ana Magnani. El plan de **Stromboli** es muy particular, y parece dictado por la confusa mente melodramática de Hollywood, a la que Rossellini se subordinó para filmarla: no es probable que la aventura de una refugiada, que es infeliz con su casamiento, con la isla, con el volcán, con sus vecinos y consigo misma, trascienda sentido alguno, ni analogía posible, para el espectador que confíe de antemano en su neorrealista director. Para el director mismo el asunto es un pretexto, y toda su intención es filmar a Ingrid Bergman tanto como le sea posible, aun perjudicando escenas y momentos en que sería más atinado fotografiar a otros objetos y personajes, y aun a costa de que las sucesivas imágenes de la actriz suelan mostrarla extática y pasiva, sin drama que decir. En algunos momentos la actriz supera su abundante exhibición, y rinde con convicción su llanto en los minutos finales, o inicia en una gruta la seducción de un presunto amante con un erotismo de voz y gesto que recuerda a sus mejores momentos de **La exótica** y de **El hombre y la**

bestia. Pero Rossellini no puede hacer el film con sólo una actriz, y en lugar de proporcionarle un asunto, un drama, un terreno en el que actuar, le agrega lo que psicológicamente no importa: extensas escenas de pesca, hábiles escenas del volcán en erupción (la compaginación y algún truco procuran su intensidad) y cuadros sueltos de la feroz vida animal, con pulpos y hurones que aparecen sin por qué. Esta desorientación de un director que no sabe dónde va y acumula una diversidad de elementos sin saber qué hacer con ellos, culmina en los veinte minutos finales con la imitación de la propia obra, y el peregrinaje de Ingrid Bergman remontando las laderas del volcán es, sin cuestión, un plagio del que



Ana Magnani hacía en **Amore**. Es, además, una muy inferior escena dramática, menos transida de sentido, y una inferior escena cinematográfica, resuelta en un caprichoso monólogo donde la actriz debe sacrificarse para decir, en alta voz, *¡Qué misterio!, ¡qué belleza!* y otras interjecciones de escasa probabilidad. En esta ópera final Rossellini abandona la sensatez, y como hombre enamorado cae en la debilidad (típica, quizás) de poner todo su mundo a los pies de una mujer, aunque a ésta ese mundo le sea inútil. La propia independencia del creador aparecen en entredicho cuando, a costa del contrato de distribución con RKO, la película habita a la isla de Strómboli con pintorescos viejitos que hablan largamente (y en inglés) de lo que vieron en Estados Unidos, diálogos que, por otra parte, parecen doblados en Hollywood, cuando no añadidos allí. El reverso del contrato es el fondo musical (partitura de Renzo Rossellini, grabada en N. América) que Hollywood añadió sin prolijidad, con acordes intensos para escenas triviales; el reverso es, también, la protesta de Rossellini por las presuntas escenas que Hollywood cortó a su obra. No debe desestimarse la verdad de la protesta, pero es difícil imaginar cómo hubiera mejorado el film si tuviera algunas escenas adicionales; sus más notorios errores no son de omisión sino de inclusión, y hasta es probable que el film hubiera ganado podándole la absurda ópera final, o los descaminados trámites consulares del principio con un funcionario diplomático argentino que en Buenos Aires parecerá extranjero. La única omisión sería de todo el film es el talento director de Roberto Rossellini, y esa omisión es muy anterior al montaje.

Marcha, 30 de marzo 1951.

Títulos citados (Todos dirigidos por R.Rossellini, salvo donde se indica). **Amore** (Italia-1947); **Exótica, La** (*Saratoga Trunk*, EUA-1945) dir. Sam Wood; **Hombre y la bestia, El** (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, EUA-1941) dir. Victor Fleming; **Paisà** (Italia-1946); **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*, Italia-1945).

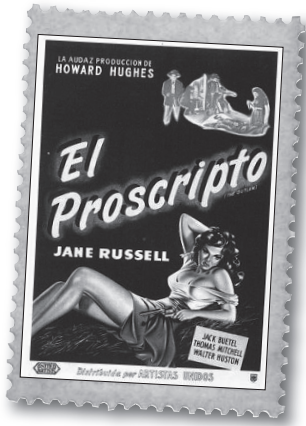


El proscripto

(*The Outlaw*, EUA-1943) dir. Howard Hughes y (sin figurar) Howard Hawks.

Fué filmada en 1943 y estrenada en 1946, pero originó increíbles revuelos con la censura, la opinión católica y el Código de Producción, de resultas de lo cual se exhibió sólo parcialmente en EE.UU., y se demoró considerablemente su exportación al exterior, donde llegó con presumibles y aparentes cortes. No hay en su asunto nada que haga al film tan escandaloso; la historia es una variante de la leyenda sobre el bandolero Billy The Kid, y procura establecer que puede existir su tumba, con leyenda alusiva, sin que exista dentro su cadáver. La piedra del escándalo se relaciona con su dama joven, Jane Russell, y se documenta en tres puntos: 1º) que ella vaga por el desierto en compañía del bandolero, de un semi-cómplice y del sheriff (Jack Beutel, Walter Huston, Thomas Mitchell), sin

protección adicional a su recatada virtud; 2º) que la cámara se dedica con afán a exponer la parte central y más bien superior de sus senos; 3º) que cuando Jack Beutel se agita con escalofríos en la cama, herido de bala, ella se acuesta con él, con menos erotismo del adecuado, y al solo efecto de sacarle el frío; la escena es anunciada pero no mostrada, y después se comunica verbalmente que le salvó la vida. Estos cálidos antecedentes dan más frío que calor a su público, y mientras en lo esencial no son mucho más arriesgados que mucha película francesa, en lo aparente son un fraude al espectador pícaro (e ingenuo) que se promete manjares especiales; en definitiva, todas las trabas de censura y códigos, tan ansiosas de cuidar la moral pública, sirven para hacer más ruido del pertinente y más negocio del previsto. La explicación, al fondo del barullo, se llama Howard Hughes, millonario, excéntrico, entusiasta del saxófono, de la mecánica, de la aviación y del cine (**Ángeles del Infierno**, **Scarface**, propietario flamante de la RKO), que como personalidad es un sujeto muy interesante y como director de cine es un pobre discípulo de su devoción. El hombre diseñó un corpiño especial para descubrir el pecho de su actriz (la mujer es más importante que el corpiño), contrató los servicios muy extraordinarios del fotógrafo Gregg Toland, que no hace nada muy extraordinario, y dejó actuar a Walter Huston con su sorna y displicencia habituales. Se olvidó de cosas más importantes: de un director más apto que él mismo, de un músico que no se llame Victor Young y no arremeta contra Tchaikovsky a todo volumen por los motivos más nimios. Se olvidó, también, de su propia idea de un film del Oeste. Si lo que quería era innovar en el género, dando más importancia a las rencillas de cuatro personajes que a la habitual acción y corrida, el corolario de esta iniciativa era que esas rencillas tuvieran fundamento y sentido. No tienen ni siquiera pretexto, y los cuatro personajes pelean infinitamente (tiros, golpes, azadas, cuerdas) porque son tan caprichosos y excéntricos como su productor y director, porque desean enturbiar el cariño y la estima que a intervalos dicen profesarse (no estarían mal en una novela rusa), y porque sin sus alternados ataques de sagacidad y tontería no habría nada que contar. El resultado es, como cine, penoso y falso, en conjunto y en detalle. Aun aquellos atareados espectadores que no eleven la mirada hasta la cara de Jane Russel sabrán y pregonarán, además, que la susodicha es una de las peores actrices del planeta.



Marcha, 20 de abril 1951.

Títulos citados **Ángeles del infierno** (*Hell's Angels*, EUA-1930) dir. H. Hughes y (sin figurar) Edmund Goulding y James Whale; **Scarface** (EUA-1932) dir. Howard Hawks.



El caso 880

(*Mister 880*, EUA-1950) dir. Edmund Goulding.

EL CASO 880 DEBE SER el más pintoresco de muchos casos de falsificación de moneda que hayan llegado a conocimiento de Departamento del Tesoro en Estados Unidos. Los billetes eran de sólo un dólar, el papel y la tinta eran comunes, el trazo era burdo y desprolijo, y hasta la palabra "Washington" aparecía en ellos

mal deletreada. Con síntomas tan evidentes debió parecer fácil atrapar al delincuente, pero los cajeros nunca se fijan cuidadosamente en billetes tan chicos, y la abundancia protege al falsificador; mientras otros casos se solucionaban, la carpeta 880 seguía acumulando daños inconexos durante diez años, y con el tiempo se comenzó a hablar de "Ocho Ochenta" al anónimo culpable, a cada uno de sus billetes y a todo misterio con trazas de insoluble. La solución llegó tarde y fué extraña: el falsificador era un anciano misérri-mo, que traficaba tan sólo los billetes que necesitaba para vivir penosamente, y que nunca engañó a ningún comerciante más de una sola vez; el hombre tenía, asimismo, una alegre inconciencia sobre su delito, al que nunca dio gravedad, y confesó de plano, sin mayor presión, apenas le

dieron la voz de arresto. Esa historia auténtica, contada por St. Clair McKelway, en un estilo periodístico e inteligente, ocasionó un excelente artículo largo en el semanario *New Yorker*, hace cuatro años. La adaptación cinematográfica incluye algún factor adicional: informa sobre la eficiencia con que el Departamento del Tesoro combate a los falsificadores, pero lo hace con sobriedad y aun humor; agrega también una pareja romántica de ocasión entre un investigador (Burt Lancaster) y una falsa pista (Dorothy McGuire), pero el film es bastante mesurado en su desvío, y se mantiene en el tema incluso cuando se aparta de su personaje central. El plan del asunto es comenzar el nudo por las dos puntas, mostrar la desorientación de los investigadores, la impunidad del delincuente, y cruzar repetidamente las pistas sin que ninguna de ambas partes parezca advertirlo, con lo cual da lugar a una extensa amenidad en la que también asoman puntas de ironía. El libretista Robert Riskin (clásicamente conocido como colaborador de Frank Capra) toma buena nota de que el plano del film no es el policial sino el de la comedia, y suele obtenerla en un tono menor, ajeno a brillos y agudezas, y propenso a acentos tiernos, humildes y comprensivos. Es muy destacable la colaboración del anciano Edmund Gween, empeñado en componer el delincuente más simpático del cine americano, y es plausible asimismo el criterio de agilidad con que el director Edmund Goulding encaró su tema, que aparece callejeramente expuesto en docenas de pequeños comercios, en las diversiones de Coney Island, en los barrios apartados de New York y que lleva la cámara hasta una sesión de la UN; en los mejores tres minutos expone silenciosamente, a través de una vidriera, una divertida discusión callejera entre su pareja principal y también investigador Millard Mitchell, con mímica y ademanes por todo lenguaje. Son penosos, en cambio, los diez minutos finales, en los que Robert Riskin sigue el precedente creado junto a Capra (**Secreto de vivir**, **Caballero sin espa-**



da) y lleva el tema hasta la discusión abierta en los estrados judiciales, dando lugar así a la declaración expresa de simpatía por el anciano delincuente, a la solicitud de clemencia cursada con éxito ante el juez y, en definitiva, a la sensiblería verbal que era la primera enemiga del film, y que fuera superada hasta entonces.

Marcha, 27 de abril 1951.

Títulos citados (Ambos dirigidos por F. Capra).

Caballero sin espada (*Mr. Smith Goes to Washington*, EUA-1939); **Secreto de vivir**, **EI** (*Mr. Deeds Goes to Town*, EUA-1936).



R. Arturo Despouey

LA REVISTA *Cine Radio Actualidad* festejó hace una semana quince años de vida y editó un ejemplar especial, en el que habla de sí misma y del mucho cine que desfiló por sus páginas. No menciona a R. Arturo Despouey, que fué uno de sus fundadores y el co-director de su primera época.

Cuando Despouey era un adolescente acometió la misma empresa que tanto otro aficionado cinematográfico, en su peculiar manera, comienza en los primeros años de su entusiasmo. Con el celo de que podrían perderse para la posteridad los mejores momentos del presente, albergó en una docena de cuadernos muchas fotos de estrellas, revisiones completas de argumentos y reseñas críticas, comentario extenso y personalísimo de films que en 1925 o 1928 parecieron lo fundamental del séptimo arte. Hacia 1931 o 1935 el entusiasmo se encauzaba por vías públicas, y un Despouey más maduro era ya crítico cinematográfico y conferenciante: hacia 1936, quiso concentrar su esfuerzo, y cuando se fundó *Cine Actualidad* la obra de Despouey procuraba ya una continuidad y un resultado. Quizás por el azar, pero quizás también porque alguna intuición se lo señalaba, la obra hizo coincidir dos apogeos: el del cine mismo, que comenzaba recién a dominar por completo la alianza de sus micrófonos, y el de R.A.D., que amonestaba a su nunca perdido entusiasmo con el espíritu crítico de su plenitud intelectual. En 1938 cayeron a la redacción aquellos cuadernos de la adolescencia, abrumados por el rococó a dos tintas de sus decorados, y por la glosa manuscrita de todos los trucos gráficos con que la imprenta adorna y resalta a su material; el primero en burlarse de ellos, y el primero en anotar la ingenuidad de sus conceptos, fue el mismo Despouey, y no ciertamente porque renegara del cine en que refugió a su infancia (decía recordarlo, incluso al deficiente, con más precisión y cariño que al de otros años cercanos) sino porque quería mirar hacia adelante y porque la constante superación de sí mismo era su fuerza esencial. Amigos y enemigos gustaban observar su afirma-



ción diaria, y aunque los más severos puntualizaron sus errores de juicio (los hubo) y se negaron a tolerar su vanidad de tiempo presente, o a acceder al idealismo con que proyectaba para el futuro las empresas menos financiadas, nadie pudo nunca reprocharle que celebrara con satisfacción la tarea que había dejado atrás. Ese elogio debe ser administrado por otros, y en especial por quienes, como lectores o ejecutores, aprendieron a su lado los fundamentos de una crítica cinematográfica, desarrollada por Despouey a un nivel sin posible comparación posterior. En alguna ocasión de polémica menor, Despouey sostuvo que para escribir de cine habría que saber de fotografía, política, interpretación dramática, arqueología, ballet, historia, música, cine, sociología, pintura y jazz, sin contar los rasgos nacionales y la erudición incidental sobre problemas incidentales. Nadie supo nunca tantas cosas, y si alguien lo supo hizo bien en dedicarse a algo más importante que comentar cine para terceros. Pero Despouey sintió como inevitable, durante varios años, esa dedicación al cine mundial, y trabajó y vivió para él donde otros, más sobrios o más mediocres, reflejan un film por su asunto, sus antecedentes, su ubicación, su búsqueda de las leyes internas y externas a las que debiera obedecer. Despouey esperaba ese análisis, y siendo agudísimo con él, agregaba una suerte de vivencia permanente con la que trasmutaba a palabras asuntos tan diversos como los de **Rembrandt, Romeo y Julieta, Margarita Gauthier, Madre Tierra, Éxtasis o Callejón sin salida**, sintiendo tema y expresión estética con tanta fuerza como la de cada uno de los artistas a los que debía glosar. Ninguna deliberación estilística, ninguna conciente disposición podrían conseguir la armonía de tema y manera que espontáneamente procuraban sus crónicas, la alegría con que comentó **Vive como quieras**, el despertar ingenuo y entusiasta que brindó a **Blanca Nieves**, el acento amargo con que elogió **El muelle de las brumas**, o, en su punto más alto (y extra-cinematográfico) el tono y la manera del propio García Lorca con que glosó en una página memorable a **Doña Rosita la soltera**. Esta transmitida recreación era su personal riqueza, más allá de la cultura y de la sensibilidad que la originaban; compañeros y voluntarios discípulos debieron renunciar a conseguirla, y si en algún caso imitaron el período largo y complejo de sus frases, nunca supieron enriquecer a éstas con la abundancia de imágenes y con la concurrencia de sutileza conceptual con que Despouey atendía a las ramificaciones de cada idea, sin perder de vista a lo principal y sin lesión de la mera gramática. Por su belleza de estilo, por la demoledora ironía con que castigaba al peor cine de su época, por la receptividad con que acogía y reflejaba al mejor, por la persistencia y la variedad de una actitud crítica, aquellas crónicas de 1938 a 1939 se hicieron notables, y junto con el mejor cine mundial que conociera nuestro público hicieron despertar y crecer en éste un espíritu de valoración y exigencia que debe contraponerse a la tremenda ejecutoria comercial. El resultado, como el de toda empresa de cultura, se mide por imponderables, y en 1939 no satisfizo al mismo Despouey, exigente ya de otras rutas (teatro, actuación, Inglaterra hasta hoy). Años después cabe medir ese resultado en términos más concretos, y entrelazada con otros factores, otras ejecutorias personales, otra evolución de circunstancias, se encontrará la influencia de Despouey en el actual y formidable interés público por el cine, en la existencia de Cine-Arte, Cine Club, Cine Universitario, en el Festival Cinematográfico de Punta del Este, y en la existencia constante y creciente de páginas de crítica cinematográfica. Cualquier

fecha puede servir para una constancia que algunos sienten como permanente, pero los quince años del momento en que se fundara **Cine Actualidad** suponen, además de una ocasión, una perspectiva sobre su talento y su obra, y su mención se hace imprescindible.

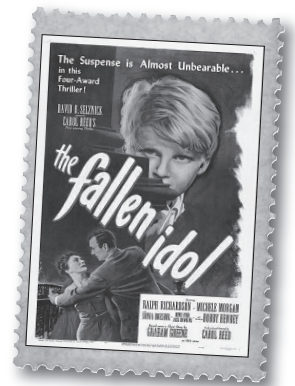
Marcha, 4 de mayo 1951.



El ídolo caído

(*The Fallen Idol*, Gran Bretaña-1948) dir. Carol Reed.

DESDE EL PUNTO DE VISTA de sus protagonistas adultos, este film es la historia del matrimonio Ralph Richardson-Sonia Dresdel, con sus agrias, sordas, desavenencias; y, paralelamente, es la historia del amor clandestino entre el primero y Michèle Morgan. Desde este ángulo, la anécdota no se diferencia sustancialmente de los melodramas cotidianos y hasta incurre en el detalle característico de una muerte accidental que aparenta ser un homicidio, para alimentar el suspenso policial del film. La inocencia de este plan, su transparente filiación melodramática, se ven, sin embargo, muy corregidas por una sutileza de enfoque que consiste en interponer, entre el espectador y el caso de adulterio presentado, un cuarto personaje, tan curioso, apasionado y hasta mórbido observador del mundo circundante, que desplaza sobre sí el centro de atracción de la película, y ya no pueden verse las penosas relaciones entre los adultos más que como las ven sus propios ojos. Este singular testigo es un niño de 8 ó 10 años, cuya propensión a la mentira y su hipersensibilidad serán calificadas por los peritos como superiores a lo normal, pero cuya sola presencia transforma el sentido de lo que ocurre a su alrededor, dotando al film de una perspectiva insospechada y por momentos fascinante. Como Henry James en *Otra vuelta de tuerca*, Graham Greene, en cuyo cuento homónimo se basa la película, introduce aquí la inocencia de un niño para enrarecer dramáticamente la atmósfera de la narración. En la recíproca dependencia de estos mundos —con intereses propios, a menudo excluyentes e igualmente válidos— es donde se ejercita la maestría del director Carol Reed. Ella culmina en la escena del encuentro furtivo de los amantes en un café, en presencia del niño, donde los más dramáticos términos, o, inmejorablemente, los tensos silencios con que aquéllos se despiden para siempre, deben alternar con las risueñas, las triviales referencias a las mantequillas que el niño come, ajeno al apasionado conflicto de sentimientos que estalla, monosilábico y envolvente, taza por medio, delante suyo. Pero el film, que es un modelo de inteligencia cinematográfica, se sitúa todavía en un tercer plano, mirando el conflicto irónicamente, por todo lo alto y mostrando al espectador la indiscernible trama de nobleza, mezquindad, tribu-



lación y azar con que suele tejerse la conducta humana. Para la obtención de ese resultado Mr. Reed se aplica a la creación de un opresivo ambiente de recelo mutuo, de infelicidad y de secreta perversidad (predilección del pequeño Phil por los reptiles) y lo hace progresar sordamente en medio de una sobria pero no reticente exaltación de la amistad y el amor. Esta ambigüedad enriquece al film y, tal como se lo planeó, lo hace posible psicológica y dramáticamente. Lo que pasa con Carol Reed, como se vio en **Larga es la noche** (*Odd Man Out*, 1947), es que no se contiene a sí mismo y prefiere agregar más detalles o más personajes secundarios aún a costa de la continuidad del relato. A veces el detalle es magistral (juego nocturno con las fundas de los muebles y los manteles, en un vibrante alarde de genio cinematográfico y sentido del humor), o es simplemente divertido (una prostituta, un relojero, irrumpen gratuitamente en la acción para hacer reír, y lo consiguen). Otras veces es innecesario (la huída nocturna de Phil, que pretexto una teoría fotográfica sobre el húmedo empedrado londinense), o es del todo funesto (la versión truculenta de la esposa, en la que no se ahorran los labios cruelmente finos, ni un primer plano con los ojos que se estima apropiado para asustar chiquilines).

Es seguro que una administración más severa de este material lateral hubiera hecho más intenso el impacto del film. En cambio la dirección y la fotografía (de Georges Perinal, continuamente buena) han tenido una visión ajedrecística del asunto, moviendo sabiamente a los personajes en el amplio vestíbulo donde casi siempre transcurre la acción, y en la escalera principal, cuyos ángulos de toma son corregidos infinitamente, tanto como aconseja la variedad de las situaciones o de los personajes implicados. Este sentido minucioso de la composición se palpa, casi, en la secuencia en que los funcionarios de investigaciones practican los interrogatorios de rutina: las voces apenas emitidas como en un fastidioso rito, el distraído deambular de todos ellos en torno al atolondrado Phil, una pregunta capciosa que se desliza entre cuatro casuales, sobresaltando al espectador tanto como al protagonista, van cercando palmo a palmo a la aparente verdad, para desembocar (escena final) en el golpe de ironía de que un dato falso es el que permite restablecer la justicia que el dato verdadero hubiera hecho imposible. La interpretación corre pareja con la calidad del film, muy característico de la satisfactoria modalidad inglesa de hacer cine policial sin dejar de hacer cine psicológico. Aquélla es absolutamente competente en todo el elenco (Sonia Dresdel exagera un papel que ya venía exagerado en el libreto), y sobresaliente en los trabajos de Ralph Richardson y del pequeño Bobby Henrey, el cual acertó sin reservas con la aureola vagamente siniestra que rodea a su inocencia. Menos importante para el arte dramático (pero si no lo consignan las crónicas de este país pasará desapercibido en todo el mundo) es el notable parecido físico de Mr. Richardson con nuestro José Piendibene¹⁹.

Marcha, 4 de mayo 1945.



¹⁹ José Piendibene (1890-1969): legendario futbolista y entrenador uruguayo.

El pequeño héroe del Arroyo del Oro

(Uruguay-1929) dir. Carlos Alonso.

DATA PROBABLEMENTE de 1930, aunque los historiadores difieren en este punto, y pertenece al más elemental cine uruguayo, preocupado de filmar, con desesperación de realismo, la anécdota del niño Dionisio, que herido de muerte caminó varios kilómetros con su hermanita y la salvó del asesino de su familia (departamento de Treinta y Tres, mayo 9, 1929). Visto a la distancia, filmado en mudo, y explicado por un locutor, el asunto podría tener un curioso interés de cosa real contada con perspectiva, a la manera de los interesantes Desfiles Históricos que suele mostrar la Metro: el realismo está en el cuchillo, en la sangre, en el niño que se arrastra por el campo, y no en los diálogos que suelen aportar una molesta ficción. Desde luego, el film es objetable desde el principio, con su exagerada gesticulación, y con el ingenuo procedimiento narrativo que utiliza: un Dionisio agonizante se muestra explicando el drama en la comisaría, y según toda apariencia empieza desde el principio, contando el prolijo antecedente que no podría contar. Pero tiene lo que entonces eran aciertos de fotografía (por los hermanos Peruzzi) y de interpretación (por Ariel Severino, convincente Dionisio). Es especialmente errónea la interpretación del locutor, que parece proceder de algunos de los gritones noticiarios uruguayos, y que se empeña en demostrar, sin el menor sentido del humor, que Treinta y Tres es una progresista ciudad, que el drama es tremendo, que sus escenas son *“dantescas”* y que Dionisio es *“la gloria más pura de que pueda enorgullecerse el Uruguay”*. Hay otros ineptos en el país, pero vociferan en la radio; quien escribió las explicaciones del film debió atenerse a un lenguaje sobrio, o debió elegir el silencio.



Marcha, 11 de mayo 1951.



Víctimas del pecado

(México-1950) dir. Emilio Fernández.

PERTENECE AL TIPO DE FOLLETÍN que el cine mexicano patentó sin la intervención del binomio Emilio Fernández-Gabriel Figueroa, nacido para combatirlo, y que ahora se hace fuerte con su ayuda. **Deseada, Salón Méjico, Los novios, Río Escondido**, son los ejemplos más recientes de una ruidosa cursilería que los virtuosismos fotográficos no pueden ocultar; el último es esta tristeza, donde un recién nacido es arrojado al tarro de basuras para ahorrar matices en la pintura del drama. Ya se ha señalado que el error del director Emilio Fernández consiste en creerse también argumentista y libretista, y a su perseverancia se debe este

nuevo delirio. No es que no exista el lado bueno en las mujeres de cabaret, si esa es la noble perspectiva que se nos propone; pero los cursis lo echan todo a perder embelleciendo mentirosamente el cuadro con increíbles flores de fango. La risa es la mejor acogida para estas mexicanas víctimas del pecado que se abofetean sonoramente en pleno cabaret, gritándose sus problemas en un tono tres octavas más alto de lo necesario y de lo que los parroquianos acostumbran tolerar. Si, a pesar de todo, la película merece también alguna consideración, ello se debe a que, al lado de la letra de tango que escribió Emilio Fernández, hay una fiel pintura de los cabarets orilleros, de la apariencia de sus tipos ya que no de su conducta, y sobre todo de su música, en los mambos de Pérez Prado, las caderas de Ninón Sevilla y las lonjas insistidoras. Toda esta especial mixtura se toma su tiempo de ebullición, y parece cierto que, en definitiva, el film rinde en este rubro una veracidad de ambiente, un espeso clima de sensualidad que mere-

cía rodear a otra historia. La cámara de Gabriel Figueroa se hace una fiesta en el registro de esta sensualidad, y no se puede dejar de exaltar la riqueza y la perfección técnica de su trabajo. (Lo desmerecen dos modelos de insinceridad y retórica fotográfica, de éstos que es frecuente encontrar en su estilo: una toma de prostitutas alineadas en la acera, esperando trabajo, en disposición de revista musical, y otra con dos bayonetas cruzadas para cerrarle el paso a un niño, hipérbole que se emplea para señalar que no es hora de visita en la cárcel). La pregunta que planea sobre la otra legítima belleza del film, arrojando sobre ella algún descreimiento, dice si el cine mexicano necesita tanto esa belleza como un buen libro cinematográfico.



Marcha, 11 de mayo 1951.



El lago de los lirios

(*Immensee*, Alemania-1943) dir. Veit Harlan.

FUE FILMADA EN 1943 en una Alemania que no podría dedicarse al cine romántico, gastando colores especiales y tiempo de sus galanes, pero no solamente disimuló la guerra para poder rodarla, sino que revela cierto criterio en sus anónimos realizadores (el film no menciona al director²⁰). La historia es, como casi siempre, la de una pareja de novios distanciada por fuerza mayor, fracasada por dos veces y resuelta sin su final reunión. La mejor competencia del director es

²⁰ N. del E.: El director no es mencionado porque se trataba de Veit Harlan, objetado después de 1945 por haber filmado **Jud Süß** en 1940. Eventualmente volvió a filmar, pero durante algún tiempo fue frecuente que sus películas no llevaran su nombre o lo disimularan con seudónimos.



la visual, y el amor mutuo es dicho en la entrega de un impetuoso vals, la conversación entre dos pretendientes de su dama joven está matizada con la reiterada y elocuente presencia de ésta, y los efluvios románticos saben ser expresados por la cámara con los símbolos (pájaro, flor, mar, distancia) que la memoria reitera y las palabras traicionan. Mientras el film se atiene a lo visual el resultado es satisfactorio, pero eso sólo ocurre a ratos y nunca llega a integrar un estilo; en el resto, depende de las casualidades y los trucos del argumentista tanto como depende de un verbalismo perjudicial, empeñado en anunciar que es profundo el amor de sus protagonistas y que Roma posee **“maravillosos edificios creados por la fe”**, en tanto se recuerda a Beethoven y la banda de sonido recoge, muy sin fundamento, algunos acordes de la Novena Sinfonía. Es eficaz la actuación de Kristina Soderbaum y correcta la de sus galanes Carl Raddatz y Paul Klinger, pero intérpretes y director están superados por un erróneo criterio sobre el cine romántico, según el cual hay que agregar incidentes y conflictos laterales al tema central. La dispersión y el verbalismo están contraindicados: el mejor cine romántico se hace concentrando el tema, reduciendo las palabras y cuidando empero la verosimilitud.

Marcha, 11 de mayo 1951.



La ingenua libertina

(*Minne, l'ingénue libertine*, Francia-1950) dir. Jacqueline Audry.

LA INGENUA LIBERTINA se acuesta en numerosas camas, incluso la de su propio matrimonio, sin encontrar bastante satisfacción en ninguna de ellas. Este fracaso propio y ajeno pretexto una crónica francesa sobre el adulterio, con frases cínicas sobre la virtud, situaciones “realistas”, y algún inequívoco símbolo fálico. Todo el asunto importa menos por sí mismo que por las ocasiones que ofrece a cierto público, ya soliviantado por **La ronda** (Max Ophüls, 1950), de darse codazos significativos cuando la cosa se pone tan verde como prometía la propaganda periodística. El plan es simultáneamente primitivo y procaz, carente del ingenio que alguna vez reivindica estos vodeviles, lento y malamente conversado, y vertido por la directora Jacqueline Audry con la misma pobreza cinematográfica que destacó a **Gi-Gi** en el Festival de Punta del Este²¹, consistente en emplazar una cámara pasiva frente a dos personajes que le cuentan sus problemas al espec-



²¹ Ver pág. 668.

tador ante una mesa de té. La Srta. Audry ya utilizó por dos veces a Colette (autora de los libros en que se basan ambos films), a Daniele Delorme, competente como ingenua emprendedora, y al tema de las recurrentes búsquedas sexuales; ahora que no hay dudas sobre sus preferencias, podría dedicarse a ilustrarlas mejor.

Marcha, 18 de mayo 1951.



La sogá²²

(*Rope*, EUA-1948) dir. Alfred Hitchcock

Es éste un experimento formal de Alfred Hitchcock con el sistema T.M.T (*Ten-Minutes Take*, o toma de diez minutos) con el que presenta una escena sin cortar, filmando de corrido cada uno de los incidentes, y persiguiendo con la cámara a sus actores. Son poderosas las dificultades técnicas del sistema en los escenarios, la necesidad de mover muebles y paredes para permitir el desplazamiento de cámara, micrófonos y equipos; en la cámara misma, la necesidad de adaptarla sucesivamente a planos cortos y largos, sin hacer brusco su movimiento ni confusa su imagen; en los intérpretes, la necesidad de que sus pasos se cumplan matemáticamente, sin perjuicio de cumplir además con su normal convicción de tono y gesto. Tantas dificultades, esforzadamente previstas en los ensayos, y salvadas por la artesanía de quienes las combaten (Hitchcock domina la excelencia técnica), no están salvadas por virtud mayor que la originalidad, y aun ésta es poco notable, sin mérito mayor que su vacío virtuosismo. Los inconvenientes del sistema son, por lo menos en esta primera demostración, abrumadoramente superiores. Todo el tema debe transcurrir entre cuatro paredes (o en tres habitaciones alineadas, unidas por dos puertas), la acción se reduce al mínimo, el tiempo transcurre en escuchar diálogos, y la evolución que éstos prestan a la posición relativa de los personajes entre sí no va más allá de algunos disgustos recíprocos, sin mucho motivo, y de descubrir que dos de ellos han cometido un crimen, circunstancia que el espectador conoce desde el principio y cuya investigación no es apasionante como espectáculo. Anunciada desde el primer minuto, la idea misma del tema es, por otra parte, un perverso refinamiento de la imaginación humana, donde dos estudiantes asesinan a un tercero, por el solo placer de experimentar emociones nuevas y de sentirse mentes superiores, sin ninguna ventaja adicional: ocultan el cadáver en un cofre y sobre él tienden la mesa en que ofrecerán de inmediato, a los seres más queridos del muerto (padre, tía, novia, otros compañeros, un profesor) un banquete colosal; saben que alguno de los presentes descubrirá la verdad, y todo consiste en esperar que así suceda. El Raskolnikov de Dostoievski, que se introduce en una aventura similar, era un criminal más complejo y más torturado que estos frívolos asesinos del film; por otra parte, el paso de los días, la mayor abundancia de sus reflexiones, la posibilidad de entrevistar (con desafío) a más personas, el cruce de otros problemas íntimos, hacía

²² En Argentina se estrenó como **Festín diabólico**.

más rica e interesante su situación dramática. Estos otros criminales (John Dall y Farley Granger) están sometidos a unidad de espacio, tiempo y acción; en una hora y media deben cometer el crimen, decir frases cínicas posteriores y descubrirse ante la perspicacia del profesor que les visita (James Stewart); la consecuencia es que todo el asunto es increíble, y que el brillo mayor es el de la frase suelta. Para empeorar el resultado, Hitchcock paga las consecuencias de su T.M.T. y a fuerza de no cortar la acción debe retratar una reunión social, que no es continuamente atractiva; también debe juntar artificialmente a sus personajes frente a la cámara, en lugar de asignar a ésta la misión de buscar y resaltar el acto o el gesto más significativo para su asunto. Aunque algunas de sus frases son divertidas, aunque algunos intérpretes están muy bien (John Dall siempre, a ratos James Stewart, Sir Cedric Hardwicke, Constance Collier), aunque el logro técnico es de un alto virtuosismo, seguramente más meritorio por los problemas del Technicolor, el resultado es, en conjunto, muy insensato. No se advierte otra ventaja del T.M.T que la de dar un distinto tono al espectáculo (parece teatro visto continuamente de cerca, con distancias armonizadas a la importancia de la acción); es, en cambio, una limitación de las posibilidades cinematográficas. Se anula el montaje, no ya en el sentido constructivo y dialéctico que le asigna Eisenstein, sino en el más simple de ayudar a una narración y dar con imágenes su relieve, seleccionando los puntos de importancia. Si una cámara infatigable retrata todo lo que ocurre, y si la cosa ocurrida no tiene densidad, tampoco la tendrá el film resultante, por mucho que sea el trabajo que demande esa cámara infatigable. Hitchcock haría bien en mejorar sus temas; como artesano está muy cumplido, sin necesidad de innovaciones.



Marcha, 25 de mayo 1951.



El tercer hombre

(*The Third Man*, Gran Bretaña-1949) dir. Carol Reed.

ÉSTE ES EL ÚLTIMO eslabón de un proyecto que se inició cuando el productor Alexander Korda pidió al novelista Graham Greene un libreto para una película que sería dirigida por Carol Reed; el proyecto reunía en un nuevo film a los tres talentos que ya habían producido, escrito y dirigido **El idolo caído** (*The Fallen Idol*, Reed-1948) Mr. Korda indicó muy precisamente sus preferencias, por lo menos en cuanto al escenario: Viena, durante la ocupación por las cuatro potencias. El argumento de Greene resultó ser una intriga policial de un muy relativo interés detectivesco: traficantes en vasta y en pequeña escala del mercado negro, lucha contra la policía de cuatro naciones y contra la propia delación. En el libro de defunciones, el saldo es de tres muertes reales y una simulada; para el cine policial, es una ficción correctamente urdida en la que importa menos la intriga que el ambiente que la

rodea; y en otro terreno, más ambiguo y de difícil registro, el saldo es un conflicto de sentimientos para Alida Valli, enamorada del canalla Orson Welles, y para Joseph Cotten que debió matar a su mejor amigo. En las manos de Carol Reed —y el libreto de Greene no sólo toleraba sino que estimulaba esta iniciativa— ese



asunto se transforma en una extraña, melancólica versión del mundo de post-guerra en sus ingredientes más directos (una ciudad europea en ruinas, la corrupción triunfante del mercado negro). Son notables las diferencias de idioma entre esta versión y las más celebradas del cine neorrealista italiano. Éste inunda las calles de gentes locuaces, y mezcla en su enfoque el humorismo, la piedad y la sátira; su testimonio podrá significar un derrumbe en lo moral pero está expresado en un estilo breve y vibrante, de reportaje periodístico. Carol Reed procede a la inversa; su sentido del humor es restrictivo, incidental y secretamente siniestro (detalle del gato que empieza jugando con Joseph Cotten en una habitación y termina lamiendo los zapatos de Orson Welles, que acecha en la calle); sus calles suelen

estar deshabitadas y, a lo sumo, el director insinúa equívocos perfiles contras las paredes, haciendo del silencio y de la omisión un poderoso medio expresivo. Este criterio fué detalladamente ilustrado en **Larga es la noche** (*Odd Man Out*, Reed-1947) y en las secuencias exteriores de **El ídolo caído**; aquí se explaya sobre la singular fisonomía de Viena (los escenarios son auténticos), descartando cruelmente el resabio romántico de los valeses y el brillo de opereta. El Parque de Diversiones es desapacible, el café Mozart es una mueca grotesca dirigida a la frivolidad y a la alegría de antaño, las aguas del Danubio que invaden la red cloacal de Viena, donde se desarrolla, efectista e intensa, la persecución de Orson Welles, son más pestilentes que azules, y las secuencias de cementerio, con que se abre y se cierra el film, lo muestran poblado de árboles desnudos y de hojas secas. Una luz incierta envuelve a la ciudad y por momentos le da un aspecto fantasmal; el resultado es que la historia misma se impregna de un opresivo aire de amargura y acabamiento. La fotografía de Robert Krasker, manejando sabiamente los grises y claroscuros, contribuye no poco a crear esta atmósfera. Pero el resorte mágico de la película es la música de Anton Karas, ejecutada en cítara por él mismo; descubierto por Mr. Reed cuando éste fué a Viena a filmar las escenas en exteriores, A. Karas provee a la película, con un instrumento que parecía tan descolocado aquí, de un fondo infinitamente melancólico que alude, de una manera sobreentendida y jamás enfatizada por el director, al agónico mundo actual. Desafiando valientemente los gustos del público, la película afronta todas las consecuencias de su pesimismo esencial, y la última escena, que no cede una pulgada al convencionalismo (aunque en primera instancia Greene había inventado un final feliz, que Carol Reed desaprobó), señala la frustración de los tres personajes, muerto uno de ellos e incommunicables los otros dos. Se puede descreer de la intriga policial que pretexta este sutil documento de época; también, parcialmente, de la alevosía, muy característica en él, con que Reed arma cada pieza de su espectáculo, ganando en riqueza de lenguaje cinematográfico y de observación incidental, lo que pierde en

unidad de exposición. No se puede negar, en cambio, esta misma riqueza, que va desde la virtual apropiación de una ciudad entera para ponerla a los pies de una cámara y extraer toda su sugestión plástica, hasta la sátira, incluso política, con que se apunta la mentalidad propia y la ajena; tampoco se puede descreer (y éste parece ser el mayor mérito del film, más sólido que sus artificios de fotografía y montaje) del poder de evocación dramática de un mundo en descomposición, conseguido aquí por feliz acuerdo de las mejores reservas del cine inglés en dirección, libreto, música, fotografía e interpretación.

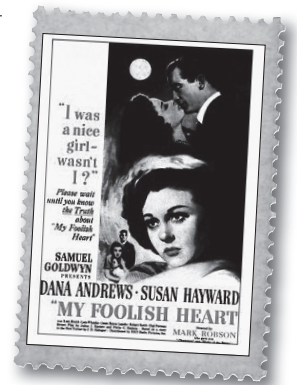
Marcha, 25 de mayo 1951.



Fiel a tu recuerdo

(*My Foolish Heart*, EUA-1949) dir. Mark Robson.

COMIENZA Y TERMINA mortificando a su público con la conducta de su primera dama (Susan Hayward) que por no poder olvidar a su primer amor se dedica a la bebida, dice frases cínicas, desalienta a su familia y amenaza separarse de su marido. Ni el asunto va más allá de los clisés que suceden en las películas de María Félix, ni la presentación de libretistas y director es mínimamente creíble. Pero a los quince minutos del comienzo, y hasta quince minutos antes del final, la primera dama recuerda a su primer amor (Dana Andrews) y el film presenta todo su romance en forma plausible. La fórmula es la que mejor emplea el cine romántico: conservar siempre la probabilidad, concentrar la dosis de algunas escenas sin incurrir en su artificio, poblar anécdota y diálogo con el detalle material, conseguir, en fin, un fondo y una circunstancia reales para un romance que no satisface a sus mismos actores, que se inclina a dudar del mañana, que está hostigado por algunos factores sin villanía (distancia, conscripción, tiempo), y que se expresa en diálogos con la técnica del sobreentendido, donde la pausa y la cobarde ironía sustituyen o rodean a la ausente declamación de sentimientos. No es aventurado encontrar en este sobrio plan la influencia del ejemplo europeo en el género (**El diablo y la dama**, **Lo que no fue**), y aunque la crítica americana sostiene que era más recomendable el cuento original de J. D. Salinger que su versión cinematográfica, parece procedente encomiar el trabajo de Julius J. y Philip G. Epstein (libretistas), Mark Robson (director) y Samuel Goldwyn (productor). Sobre este último cabe observar su reciente abandono de los temas con enfoque social que formaron su prestigio (**Callejón sin salida**, **Infamia**, **Lo mejor de nuestra vida**), y su dedicación a melodramas de segunda categoría, para públicos superficiales, pero entre su acumulación de mentiras folletinescas (**Vida de mi vida**, también llamada *Yo soy tu vida* y *Tú eres mi vida*) y la probabilidad temática y madurez de



tratamiento dramático de este reciente estreno, la elección parece muy clara. No existiría el film sin la excelente actuación de Dana Andrews y Susan Hayward, que supieron prescindir del énfasis.

Marcha, 8 de junio 1951.

Títulos citados

Callejón sin salida (*Dead End*, EUA-1937) dir. William Wyler; **Diablo y la dama**, **El** (*Le diable au corps*, Francia-1947) dir. Claude Autant-Lara; **Infamia** (*These Three*, EUA-1936) dir. W. Wyler; **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*, EUA-1946) dir. W. Wyler; **Lo que no fue** (*Brief Encounter*, Gran Bretaña-1945) dir. David Lean; **Vida de mi vida** (*Our Very Own*, EUA-1950) dir. David Miller.



Huracán de pasiones

(*Key Largo*, EUA-1948) dir. John Huston.

TENÍA UN SENTIDO y una belleza cuando era una obra teatral de Maxwell Anderson (1939); adaptada al cine, su sentido es remoto, su belleza es de un orden muy distinto y de un grado muy menor. En la obra, el protagonista abandona su puesto de voluntario en la Guerra Civil española cuando entiende que todo está ya perdido y que su vida es más valiosa que todo gesto suicida; atrás suyo mueren los compañeros y amigos de su grupo, y cuando meses después visita a la familia de uno de ellos, encuentra que la casa (un hotel solitario de la costa de Florida) está ocupada por una banda de gángsters; frente a ellos se renueva su dilema entre el riesgo del gesto noble y el instinto de conservación que le domina contra su mejor iniciativa. El planteo es muy similar al de *El bosque petrificado* (Robert E. Sherwood, 1935); la densidad ideológica está facilitada por la tendencia de todos los personajes a pronunciarse sobre sí mismos y sobre su propia circunstancia, trauma dramático que el teatro puede asimilar y que el cine rechaza con desagrado; la línea de las ideas suele ser adulta y fluida, y ocasionalmente merece la reflexión del recuerdo. Al adaptar al cine una obra de anterior prestigio, John Huston y la empresa Warner vieron con certeza que no se podía mantener la densidad de la palabra sino a riesgo de caer en la falsedad: hacia 1937 se produjo uno de los más significativos antecedentes cuando *Bajo el puente* (*Winterset*, del mismo Anderson) declamó contra la injusticia social, haciendo más notorios los comodines de su folletín. Cambiar las palabras por una nueva circunstancia dramática era un paso indicado; cambiar la Guerra Civil española por la campaña americana en Italia (1944) era un paso prudente, que evitaba discusiones sin modificar nada esencial. Más misteriosos son los otros cambios: no hay cobardía anterior de su personaje (Humphrey Bogart), sino, en tiempo presente, una apariencia cobarde que oculta una valentía interna; en el hogar del soldado muerto, un padre ciego se cambia por un padre inválido (Lionel Barrymore), una hermana por una viuda (Lauren Bacall); remodifican motivaciones, nombres propios, cantidad y calidad de personajes, relación

recíproca entre ellos. En definitiva, queda del original poco más que un título y el mero esqueleto de su asunto, menos sutil en su sentido y en su detalle, y pretexto para el film de violencia dramática que Huston sabe hacer. Es curioso que Maxwell Anderson, tan cuidadoso de su texto en teatro, dé tantas facilidades al cine para maltratarlo, y tolere la deformación de *Key Largo* como la de *Joan of Lorraine*, vago origen de la errónea **Juana de Arco**.

La película dice pocas cosas y aún éstas no son importantes: su más profundo significado es el de comparar a los gángsters con los nazis, y el de exhortar a combatirlos; su menos discursiva demostración de esta grandilocuencia es mostrar muy valientes a los gángsters cuando empuñan un arma y al mostrarlos muy cobardes ante el temporal y la inundación que no pueden combatir a tiros. Se sabe que en el cuarto de montaje, y a espaldas del director, el estudio suprimió del film sus escenas más conceptuosas; también se sabe que esta es su última labor (1948) para los estudios Warner Brothers, con los que ya había tenido algún conflicto anterior al filmar **Tesoro de Sierra Madre**; las tareas posteriores de John Huston se cumplieron en estudios de Columbia y de Metro. Pero debe dudarse de que las escenas omitidas enriquecieran en mucho el contenido del film, hicieran menos enterizo y convencional a su primer villano (Edward G. Robinson), hicieran más legítimas las alternativas de laconismo y coraje con que sus prepotencias son enfrentadas, rescataran, en fin, el sentido trágico que Anderson quiso dar a su obra. En el aspecto exterior, ésta es otra película de pistoleros, planteada en términos teatrales, carente de acción pero inflamada de una violencia contenida que suele estallar en sarcasmos, en insultos y en algún tiro. Su norma es abundar en conflictos laterales para disimular la ausencia de un conflicto esencial; es, también, permitir que los personajes se crucen recíprocos desafíos y demoren largamente su puesta en acción. En los quince minutos finales la acción es impostada al film, previo traslado de un incidente (balazos en un yate) que ya se vio sufrir a Humphrey Bogart en **Tener y no tener** (sobre Hemingway, 1950) y que luego se verá sufrir a John Garfield en **Su último recurso** (sobre el mismo Hemingway, 1950). Sin sentido para su asunto, ni acción elemental para sus conflictos de pistoleros, parece asombroso que aquí esté John Huston, director consagrado, y que su presencia sea notoria. Lo es, sin embargo. Está Huston en la construcción del ambiente, en el enfoque de sus escenarios, en la selección de primeros planos con que atiende a los protagonistas de sus discusiones, en la tensión de sus silencios, en la sincronización de sus diálogos (no siempre muestra a quien habla), en la presentación y la muerte de Robinson, escenas cuidadas con fervor. Durante la primera media hora tiene el tino de seguir el asunto por el hilo conductor de Bogart primero y Robinson después, procurando la unidad del enfoque dramático; más tarde, cuando una Claire Trevor derrotada canta penosamente *Moanin' Low*, hace más dramática la escena al agregarle los rostros de desprecio y compasión de quienes la escuchan. Acá hay un director, un hombre conciente de su oficio y un competente ejecutor de cine dramático, que sabe utilizar cámara,



ritmo, sonido, música, sabe obtener efectos elocuentes aún de los vasos que se caen y sabe haber rendir a un elenco en el que hasta Lauren Bacall, lejana a poses, parece actriz. Es penoso que tanta habilidad sea dedicada (como en **Rompiendo las cadenas**) a vestir un asunto de nula o falsa entidad, donde cada crescendo es un artificio de libretistas.

Marcha, 15 de junio 1951.

Títulos citados

Juana de Arco (*Joan of Arc*, EUA-1948) dir. Victor Fleming; **Rompiendo las cadenas** (*We Were Strangers*, EUA-1949) dir. John Huston; **Su último recurso** (*The Breaking Point*, EUA-1950) dir. Michael Curtiz; **Tener y no tener** (*To Have And Have Not*, EUA-1944) dir. Howard Hawks; **Tesoro de la Sierra Madre, El** (*The Treasure of the Sierra Madre*, EUA-1948) dir. J. Huston.



Muchachas de uniforme

(México-1950) dir. Alfredo B. Crevenna.

ESTE FILM REPITE un clásico procedente del cine alemán (**Mädchen in Uniform**, de Leontine Sagan, 1932) y lo deforma para actualizarlo: allá había un régimen escolar prusiano, y acá hay un colegio religioso; allá una educación disciplinaria que incluía el hambre y la arbitrariedad, y acá un sermón continuo sobre buenas y malas costumbres. Estas modificaciones no afectarían la calidad del resultado si el cine mexicano no creyera necesario imponer sus propios defectos, contra la calidad del original y contra veinte años de experiencia. Un diálogo abundante y teatral, que insiste en el aparte y en el monólogo, sustituye a la elocuencia de la imagen; el original insistía largamente en mostrar la escalera principal del colegio, para dar así un relieve y una sensación de distancia al suicidio final que desde ella comete la protagonista, pero el

duplicado se olvida de ese precedente; el original conseguía un realismo de ambiente, indispensable a su asunto, pero el duplicado utiliza escenarios de cartón, con artificio notorio. El conflicto mismo, con su sospecha de homosexualidad en el amor que una alumna siente por su profesora, tendría más vigor si estuviera insinuado con pudor por cámaras y diálogos, pero los mexicanos ignoran la sobriedad dramática y declaman cuanto les es posible; en el film nadie contesta “Sí” sino “Al momento, Reverenda Madre”. La

actuación de Irasema Dilián, como la joven alumna que termina en el suicidio, impresionará mucho a las señoras de todos los públicos, gracias a su exceso de gesticulación y sus poses profundas, pero acusa continuamente los síntomas de que ella es la mejor discípula de alguna Escuela Dramática



mexicana, y de que salió al cine a lucirse: algunos confundirán su grandilocuencia con talento, pero éstos confundirán al inepto director Alfredo B. Crevenna con Julien Duvivier, y nunca verán la diferencia.

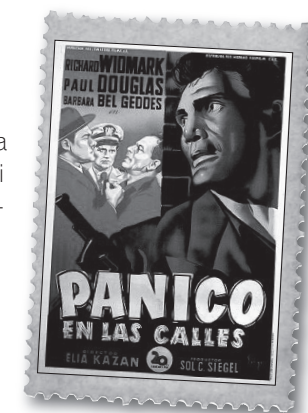
Marcha, 29 de junio 1951.



Pánico en las calles

(*Panic in the Streets*, EUA-1950) dir. Elia Kazan.

NO LE HACE TRAMPAS al estilo neorrealista que es la mejor tendencia del actual cine americano. Como casi siempre, su acción se ubica en lugares que respiran autenticidad, y sus personajes incidentales parecen realmente tipos humanos: como en los mejores ejemplos (**Ciudad desnuda**, **Crimen sin castigo**) el tema es de orden público, y su discusión pública resulta procedente. Desde el hallazgo inicial de un anónimo cadáver donde se encuentran trazos de peste bubónica, hasta la ubicación final de su identidad de origen y su trayectoria, la película especula con el temor de contagio, con la vacunación, con la necesidad de tomar medidas de muy diverso orden y, al mismo tiempo, con la prudencia de no sembrar la alarma en la ciudad, entre otros motivos por el muy importante de evitar la fuga de quienes, presuntamente, están llevando el germen. Esta anécdota policial, que corre tras un personaje incógnito, tiene a una ciudad por protagonista: cuando la acción se centra en la reunión de autoridades (municipio, policía, médicos) que discuten el plan, la asamblea parece verídica, cruzada de dudas y de peleas; cuando la acción pasa por los cafetines del puerto, por los depósitos de granos, por los barrios pobres y hasta por la cubierta de un buque en alta mar, hay siempre atrás una multitud a la que cámaras y micrófonos subrayan en su ansiedad o simplemente en su ignorancia. Desde luego, el film no se anima al extremo de hacer cine de masas con su tema, porque su pista policial necesita hilos conductores y los toma en un médico del Servicio de Sanidad (Richard Widmark) y en un jefe de detectives (Paul Douglas); sólo con el primero el libreto hace concesiones al exponer alguno de sus problemas individuales, pero aun en éstos trata de ser verídico, breve, y es muy creíble. Las debilidades del film nacen de romper su ritmo, y se harán más evidentes con el tiempo: las conversaciones entre Widmark y su esposa Barbara Bel Geddes (excelente actriz) o los apartes de la línea temática, que salta de la pista inicial a enfocar, por cuerda separada, las perversidades de sus dos villanos (Jack Palance, Zero Mostel), castigan el rigor de la exposición, que habría sido más potente si hubiera sido única. Pero el espectáculo es avasallador y supera sus fallas formales. Continuamente están ocurriendo cosas y casi siempre parecen importantes; una y otra vez el desaliento, la duda, y hasta la posible razón del periodista que se opone a la policía y quiere hacer público lo que ésta guarda



en secreto, son emociones compartibles por el espectador. La gran virtud del film es la de lograr en casi todas sus escenas (exceptuadas algunas de sus villanos) un aire de autenticidad que no es solamente de sus escenarios reales sino de las gentes y los ruidos que allí habitan. El estilo es el del más intenso cine neorrealista, y el director Elia Kazan supera la ejecutoria de su **Crimen sin castigo** (1947); junto a él, y con su vigilancia, impera la riqueza del sonido, que es característica del productor Darryl F. Zanuck (ver **El nido de las víboras**, **Mercado de ladrones**, **El odio es ciego**). Los primeros minutos, con música intensa y desparramo de acción, son de gran cine; más tarde, en cada habitación, en cada cafetín, hay radios prendidas, aparatos tocadiscos, altoparlantes, murmullos de conversaciones; el resultado es una continua verdad de ambiente y una intensidad sin artificio, como el neorrealismo lo exige. La historia sabe que Hollywood forjó este estilo tras los mejores precedentes del cine italiano (**Roma ciudad abierta**, **Lustrabotas**, **La-drones de bicicletas**), pero debe saberse también que lo ha asimilado y lo utiliza como propio: mientras lo aplique a temas con resonancia pública, será procedente y plausible como aquí lo es. La labor de Widmark y Douglas resulta especialmente destacable en un elenco de gran calidad; una de las virtudes de Elia Kazan (fue antes uno de sus defectos) es su experiencia como actor y director de teatro, que a la fecha, y después de haber logrado un lenguaje cinematográfico, le sirve para hacer rendir a sus intérpretes.

Marcha, 29 de junio 1951.

Títulos citados

Ciudad desnuda, *La* (*The Naked City*, EUA-1948) dir. Jules Dassin; **Crimen sin castigo** (*Boomerang!*, EUA-1947) dir. Elia Kazan; **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Italia-1948) dir. Vittorio De Sica; **Lustrabotas** (*Sciuscià*, Italia-1946) dir. V. De Sica; **Mercado de ladrones** (*Thieves' Highway*, EUA-1949) dir. J. Dassin; **Nido de las víboras**, *El* (*The Snake Pit*, EUA-1948) dir. Anatole Litvak; **Odio es ciego**, *El* (*No Way Out*, EUA-1950) dir. Joseph Mankiewicz; **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*, Italia-1945) dir. Roberto Rossellini.



Toros bravos

(*Brave Bulls*, EUA-1951) dir. Robert Rossen.

TOROS BRAVOS TIENE, como pocas películas, dos públicos. Uno de ellos se siente latino o por lo menos pasional, vindica el toreo bajo la consigna de que vivir peligrosamente es sentirse vivir, estipula que no hay más intenso juego en la vida que el desafiar a la muerte, y se niega a racionalizar sus emociones, para respetarlas mejor; sin embargo, no torea. El otro público es más tímido y sensato, elude el arte de los toreros, y cuando no tiene más salida que encararlo formula algunas apreciaciones tímidas pero irrefutables: que el torero es, sin drama colectivo, un deportista trágico, a la caza consciente de su propia muerte, que su público es in-

humanamente cruel, que el espectáculo degenera en una bestial orgía de animales torturados y muertos, que organizar esa empresa como arte o como negocio no es actividad mucho más legítima que vender entradas para la matanza de cristianos en los circos de la antigua Roma. La película está desde su origen en un curioso entredicho: por un lado, filmar ese tema es vindicar el toreo, hacer su publicidad, requerir a su público, reiterar sus emociones, repetir su bestialidad; por otro lado, quien conozca a su realizador Robert Rossen, y puntualice la capacidad de análisis y de escepticismo con que trató a la guerra, al boxeo y a la política (**Un paseo al sol**, **Carne y espíritu**, **Decepción**) sabe también que su visión del toreo será realista, sin nubes poéticas que lo cubran, y sin causa en la que embanderarse. Como todo ensayista de temas polémicos, Rossen está dispuesto a que ambos bandos se peleen con él, y la primera consecuencia del film es la de no entusiasmar a ninguno de los dos públicos. Como artista y como creador, este paso suyo es un exceso de compromiso y a la larga un fracaso. Para la empresa Columbia el toreo es un gran tema con relieve popular, ilustrarlo es describir un mundo, y la película resultante podrá estrenarse simultáneamente en toda América Latina, mientras en EE.UU. será un título peculiar y pintoresco. En tanto que Rossen hace el juego a ese plan, un locutor explica la crianza de los toros, el plan y el pormenor del espectáculo, mientras la máxima atención de cámaras y montaje se dedica a reiterar la angustia de ese duelo, que en los veinte minutos finales busca la intensidad de la prolongación; ni los apasionados aguantarán su obvia información, ni los desapasionados aguantarán la engalanada crueldad de sus orgías. Cuando, en cambio, Rossen quiere decir lo suyo, y enfocar el asunto con el escepticismo habitual en sus análisis dramáticos, el diálogo, las situaciones (y excesivamente los monólogos) puntualizan que el torero está rodeado de adulones parásitos, que su actividad da lugar a los más turbios negociados de empresarios, que el público es una bestia informe e ingrata, y que el más valiente de los espectadores es, a lo sumo, un sujeto que paga al torero para que sea valiente en su lugar. Pero este alegato de Rossen, dirigido a la crueldad moral más que a la crueldad física del toreo, no termina donde debe: **Sangre y Arena** era realista cuando establecía que el torero muerto es prontamente relegado en el favor público por el torero que ocupa su lugar, mientras **Toros bravos** termina en la hábil duda de recuperar en los últimos minutos el perdido coraje de su protagonista, diciendo, quizás, que esta película de tragedias tiene un final feliz (tesis empresista de Columbia) o diciendo, quizás, que en esta ilusión el coraje se renueva, triste y continuamente, más allá de la mejor razón en contra (tesis escéptica más adecuada al estilo intelectual de Rossen). Este final de compromiso es muy característico del film, que hace propaganda a lo que censura, y que se queda, como todo alegato de Hollywood, a la mitad de su camino, apoyado en los más talentosos de sus realizadores, necesariamente inconformistas, y en el otro general conformismo que alimenta a la industria.

Al protagonista del film le falta dar la sensación de una fuerza ciega y oscura que le lleve a torear contra su convicción, y le sobra en cambio, muy a la Hollywo-



od, una mujer rubia que da pretexto a su rubro Pasión; el actor Mel Ferrer parece indeciso como su propio personaje y su virtud interpretativa está interrumpida y amonestada. La responsabilidad es de su azareado creador: en los comprometidos planes de Rossen no figura un torero sino un filósofo y un ensayista, que monologa sobre la muerte, protesta contra su mundo circundante, y es más una argumentación que un personaje vivo. Las virtudes de Rossen director resultan más respetables que las de Rossen argumentista y productor: se pueden objetar sus planes, sus compromisos, pero no la virtud formal, menor y continua con que los defiende: hay brillos de diálogos, hay un acercamiento de cámara a las escenas del toreo, al rostro apasionado de sus espectadores, a los meros pasajeros de un tren, al cuerpo y al rostro de sus dos amantes, que dan en primer plano una perspectiva más sensual e intensa de sus mimos y reyertas. En todo cuando sea manejar gentes y llenar de acción al film, Rossen es realista y crudo: también quiso serlo al enfocar su tema, pero hay quien manda más que él, y sus planes no son suyos.

Marcha, 6 de julio 1951.

Títulos citados

Carne y espíritu (*Body and Soul*, EUA-1947) dir. R. Rossen; **Decepción** (*All the King's Men*, EUA-1949) dir. R. Rossen; **Sangre y arena** (*Blood and Sand*, EUA-1941) dir. Rouben Mamoulian; **Un paseo al sol** (*A Walk in the Sun*, EUA-1945) dir. Lewis Milestone.

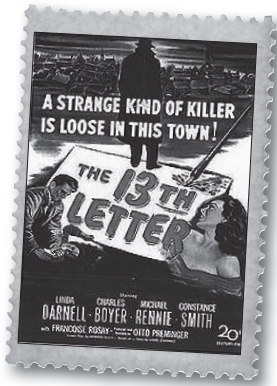


Cartas venenosas

(*The Thirteenth Letter*, EUA-1951) dir. Otto Preminger.

SE LLAMABA **El Cuervo** en su original francés (1943) y no era notable por su asunto sino por la dirección de Henri-Georges Clouzot, revelado allí como un representante de un cine negro y amoral (después vino **Manon**, 1948) y firmemente censurado por ello. La versión americana, filmada en una aldea franco-canadiense, conserva fielmente la anécdota del asunto, y toda su intriga de cartas anónimas, que postulan adulterios y traiciones, complica la vida de media docena de personajes, diversamente arrojados a la muerte o la infelicidad. Pero no conserva el espíritu de ese asunto, y los síntomas son, justamente, los de que se ha querido limpiar la característica morbosa con que aquellos personajes se mostraban sucios y ensuciaban a sus vecinos: está muy aligerada la noción de impotencia sexual en su viejo doctor (Pierre Larquey, hoy Charles Boyer), la de insatisfacción sexual en su mujer (Micheline Francey, hoy Constance Smith), la de despecho en su cuñada (Helena Manson / Judith Evelyn), la de sensualidad en una pseudo-enferma renga (Ginette Leclerc / Linda Darnell); en el médico principal (Pierre Fresnay / Michael Rennie) se cambia de recuerdo terco y virulento de su esposa muerta de parto por una vaga melancolía hacia la esposa que lo abandonó alguna vez, y que lleva al personaje a cuidar ahora de una colección de relojes. Esta limpieza general resta

motores a la trama, y en definitiva le quita su único sentido, porque donde no hay morbosidad oculta o aparente que las empuje, las cartas anónimas no pueden ser imputables a cualquiera. El film pierde el carácter colectivo con que su original se enriquecía, prescinde del pánico general en el que todos se precipitaban a escribir anónimos, y se limita a dejar la puerta abierta para poder señalar, en la escena final, a un único culpable; en definitiva, convierte una rica pintura de ambiente en una anécdota policial. Los formalismos del director Otto Preminger hacen más evidente y más penosa esa reducción, y aunque muchas escenas están calcadas del original, su intensidad y su duración parecen ser expresamente disminuidas: cuando oscila una luz entre dos personajes que hablan del Bien y el Mal (golpe efectista de Clouzot), luces y sombras, duran apenas dos segundos, sin elocuencia alguna; cuando una carta planea en el aire cayendo desde lo alto de la iglesia, esa imagen no concita la atención hipnotizada de los asistentes, sino tan sólo la distraída de tres personajes. Se omiten de la nueva versión el lenguaje violento de sus cartas, la famosa huída callejera de la nurse acusada, los diálogos de desconfianza y acusación con que allá todos se trataban. La depuración elimina el carácter fantasmal, deliberadamente ambiguo y truculento, que Clouzot supo dar a sus más recordables escenas; elimina, en fin, la virtud de realización, la entidad cinematográfica. Quien no conozca **El Cuervo** encontrará una película policial meramente correcta, a cuyos personajes falta motivación y sentido, a pesar de que se describen mutuamente como complejos y ocultistas de una segunda vida. La labor de Charles Boyer es la mejor de un mal reparto: con barba y tics de hombre viejo, sigue muy en su papel.



Marcha, 13 de julio 1951.



Sansón y Dalila

(*Samson and Delilah*, EUA-1949) dir. Cecil B. DeMille.

ESTE FILM DOCUMENTA, como siempre, el gran conflicto que late en el alma de Cecil B. DeMille: la ambición de ser un gran realizador cinematográfico contra la carencia de un verdadero talento para serlo, el afán de gritar bobadas a voz en cuello contra la pretensión de que esos gritos ilustren rasgos profundos del espíritu humano. Esa típica modestia, asentada durante más de treinta años, le lleva a comenzar el film nada menos que con el globo terráqueo, que gira en medio de nubes tormentosas, mientras un locutor (el propio DeMille, según algunos eruditos) explica que la historia de la Humanidad es una lucha por la libertad. Tal macaneo es ajeno al otro macaneo que después se cuenta durante más de dos horas, y su leyenda de hombres fuertes vencidos por el amor, venganzas, despe-



chos, intrigas, luchas colosales, tiene poca relación con la libertad, la religión y el alma humana: su verdadera fuente se llama Hollywood, y su expresión natural es una famosa locución donde se comparan cuantitativamente los ruidos y las nueces. La máxima habilidad artística de Cecil B. DeMille es su competencia para esconder el truco cuando presenta sus luchas colosales: Victor Mature versus Un León, Victor Mature versus Treinta Soldados Armados Hasta Los Dientes, Victor Mature versus Las Columnas del Templo. Si se quedara en esas habilidades, que son suyas, dejaría impresionados a los muchos públicos mundiales que suelen asistir al cine con el sublime candor necesario para emocionarse por todo lo impresionante. Pero DeMille pretende mucho más, y mete en el gran paquete algunos géneros de contrabando, creyendo que hace cine romántico cuando fotografía (muy primitivamente) los diálogos abstractos con que se acarician Victor Mature y Hedy Lamarr, creyendo que hace filosofía cuando obliga a todos los personajes a reflexionar en alta voz sobre su tema (ocho veces dicen aquí que Sansón fué vencido por una débil mujer), creyendo que hace pintura de ambiente cuando sus anónimos aldeanos se asoman ante la cámara a vociferar contra Sansón; creyendo, en fin, que todo su folletinesco asunto, con interpretación novelesca de la Biblia y maquillaje siglo XX en los rostros de sus damas jóvenes, tiene algún sentido y cumple con el arte. Este industrial de dudoso gusto, que maneja dólares, Technicolor, cientos de extras y una docena de estrellas de otros tiempos (Victor Varconi, Henry Wilcoxon, William Farnum) cree oportuno inaugurar su escena final (grandes fiestas en el templo) con música de pasodoble, se olvida del realismo de todas las escenas intermedias que no aspiren a ser grandiosas, permite que sus intérpretes sean nulos e írritos como tales, deja transpirar a sus escenarios la sensación del artificio, y solamente falta que sus corridas por el campo, sean animadas al fondo por los acordes de *California, Here I Come*, tonada que les es muy pertinente. La auténtica vocación de Cecil B. DeMille es la de Intendente Municipal.

Marcha, 13 de julio 1951.



Sin novedad en el frente

(*All Quiet in the Western Front*, EUA-1930) dir. Lewis Milestone.

SIGUE PARECIENDO hoy una gran película porque tuvo en su origen una causa clara que defender: cuando Erich María Remarque escribió su novela lo hizo con la experiencia de la guerra y la fuerza posterior del alegato pacifista (hacia 1942, en cambio, sostuvo que la Segunda Guerra Mundial tenía un sentido, y desmintió el alegato anterior); cuando Hollywood la filmó, no había ninguna tesis bélica que vindicar, ni siquiera la salvación de la democracia, y era simple y nítido el mensaje, muy ajeno a la raíz política. Contra toda la parrafada de nobleza y gloria, en el estilo

prusiano de 1914, opera aquí la realidad de las trincheras, la tortura moral y física, el hambre, las pulgas, el barro, la impaciencia, la idea de la vida que se acaba por una insensatez de otros. La norma del film, como la de la novela misma, es procurar un acercamiento personal, casi íntimo, a la vida de sus soldados, y sus escenas más elocuentes son las de sus individuos: la forzada estadía de Lew Ayres en un pozo junto al cuerpo de un soldado enemigo, primero agonizante y luego muerto, o la mirada silenciosa y dramática con que un soldado amputado (William Bakewell) contempla sus propias piernas en una vieja foto, o la desaprensión inconciente con que otro (Russell Gleason) pide las botas al camarada que ya no las podrá usar. En los momentos de histeria exacerbada que las cámaras recogen en el frente, o en la ingenuidad de los consejos que una madre procura a su hijo que volverá a las trincheras, el drama es a un mismo tiempo personal y múltiple, prueba su tesis con abundancia de elementos, y se anima a incluir párrafos de un amargo humorismo, a sabiendas de que así conseguirá una visión realista, sin debilitar a su asunto; todo el aparato físico de la guerra, con barro en la cara, derrumbes en cada trinchera, ecos de explosiones, está presente, por otra parte, en todas y cada una de las escenas, y no hay respiro a su agobiante fuerza documental. Han existido bajas posteriores al film: murió hasta el olvido su sargento Louis Wolheim, Remarque escribió novelas comerciales, Lewis Milestone dirigió muchas películas inferiores, la Universal intentó reiterar el éxito (con **De regreso**, James Whale-1937), Hollywood hizo trescientas películas de guerra, y el libretista Maxwell Anderson escaló glorias en el teatro; con veinte años de antigüedad, su conjunción de entonces parece un milagro de resistencia, y la película es una obra muy firme a pesar de sus vicios teatrales, de sus alegatos verbales y de la ocasional monotonía con que expone su monótono ambiente, donde el ocio también es un castigo. Sólo quienes tenían las manos libres para hablar de la guerra podían atacarla con tanta fuerza y conseguir a ese propósito un film tan intenso. Es un modelo para guardar.

Marcha, 13 de julio 1951.



Los olvidados

(México-1950) dir. Luis Buñuel.

INSTALA UN CATÁLOGO tan extenso de la crueldad, y muestra tan claramente una truculencia más característica de su director que de sus personajes, que el espectador se sentirá dispuesto a rechazar por ficticio y artificial el resultado, si es que no le subyuga su morbosidad. Y sin embargo, la base esencial del film, su mérito anterior a toda virtud y todo defecto de forma, es su calidad de documento realista, su relevamiento de los ambientes, personajes y conflictos en la más baja



escala social. Contra un fondo paradójico de luces céntricas y automóviles lujosos, su escenario y su acción son los del barrio pobre, la esquina mal iluminada, el conventillo, la habitación con ocho camas, el corral donde conviven hombres y animales, el hambre, la enfermedad, la superstición, la mugre, el alcohol; sus protagonistas son el pordiosero, la enferma que gime, la mujer que lava pisos para alimentar a cuatro hijos de padres distintos y ausentes, la muchachita que camina hacia la prostitución y, sobre todo, los adolescentes librados a su propia suerte, a su fuerza y a su picardía, ajenos a la moral y a la educación que recitan quienes no sufren su miseria. Este apunte de realismo, mantenido durante una hora y media del espectáculo más intenso que haya conseguido nunca el cine mexicano, no insinúa en ningún caso la salida posible a los males que detalla, y aunque durante tres minutos se aproxima a su explicación verbal (por el director de una escuela correctiva), no la completa ni se entrega al optimismo de educación alguna: su finalidad es el documento, su tesis es repetir que la pobreza construye el primer y peor delito, su mensaje es el del niño que dice *“Yo quisiera portarme bien, pero no sé cómo...”*, su final es, con deliberada elocuencia, el cadáver de un muchacho arrojado al campo de basuras, no justamente por quien lo mató, sino por quienes, aunque ajenos al crimen, se quieren librar del cuerpo del delito y de cualquier complicación lateral; hay un mudo e intenso sentido en esas últimas imágenes. Como ocurre casi siempre en el neorrealismo cinematográfico, la verdad de ambiente y de personajes es superior a la anécdota que le da pretexto, porque rara vez la vida real ofrece temas que a un tiempo sean auténticos, significativos, crecientes en intensidad, limitados naturalmente por un principio y un fin: o los adolescentes son piezas secundarias de una anécdota policial (**Callejón sin salida, Ángeles con caras sucias**), o protagonizan una historia que necesita del vicio novelesco (**Lustrabotas**), o ambientes y personajes están unidos por un hilo que les es intrínsecamente ajeno (**Ladrones de bicicletas**) o su unidad de acción está descartada desde un principio (**Paisà**). El plan de **Los olvidados** es más ambicioso: se concentra a los conflictos de su ambiente y no los pone (como siempre Hollywood) al servicio de historias ajenas, ni los reduce (como **Sciuscià** y **En cualquier lugar de Europa**) a un momento histórico que quizás sea pasajero; dice en cambio, con mucha claridad, que el barrio pobre, con su enfermedad y su crimen, es la consecuencia del desnivel social, y como tal es permanente, sin que religión, ni educación ni buen gobierno, sean más que moderados paliativos. Como documento es superior a cualquier precedente cinematográfico que se haya acercado alguna vez al tema, y aunque a veces se apoya en la artificial casualidad del encuentro de sus personajes, o en el pie forzado de venganzas y traiciones, casi siempre narra una conducta que es pertinente a sus personajes, sumergidos cada pocos minutos en la rapiña, el robo de comida, la amenaza, la pelea, la fuga, la constante rebelión contra adultos de los que sólo se esperan indiferencia o despiadada explotación; al nivel del film, y asimilada ya la norma de egoísmo con que sus adolescentes pelean fieramente por vivir, no parece exagerado que un muchacho amenace con golpes a su madre, ni que otro, hostigado por el hambre, se prenda a las ubres de una cabra. Esa crudeza tiene un sentido.

A ese realismo de la materia narrada corresponde, además, el realismo de la forma cinematográfica procurada por dirección y fotografía. Es ya prodigioso en

el cine mexicano que un diálogo no incurra en la literatura imaginífera: todas las palabras que aquí se escuchan, incluso las que creen oír dos personajes durante el sueño y la agonía, están acordes con quienes las pronuncian, transportan sin alegatos su violencia. Más prodigioso es aún el ajuste del fotógrafo Gabriel Figueroa a las necesidades de su tema; se olvida de vistosos sombreros mejicanos, de antorchas nocturnas, de lunas reflejadas en los lagos, y enfoca directamente el primer plano cruel de sus personajes, persigue sus asaltos, las piedras con que se golpean; en un adelanto notable sobre su pasiva plástica anterior, se dedica a fotografiar en profundidad, y a componer escenas con plurales centros de acción. Micrófonos y montaje ayudan a esta continua sensación de realismo, pero éste no es el límite estético del film, que procura continuamente intensidades musicales (la partitura de Rodolfo Halffter es excelente, de instrumentación marcadamente moderna) y que llega al simbolismo de expresión: en una escena insinúa que un personaje muere, literalmente, como un perro sarnoso; en otras muchas iguala y compara a sus gentes con los animales que las rodean; en tres minutos (que se harán famosos) se sumerge, en fin, en la subconsciencia de un sueño, y con cámara lenta y música fantasmal resume un conflicto de su protagonista. El tratamiento cinematográfico no es parejo ni armonioso; la segunda vez que se ve el film, superadas sus sorpresas, puede comprobarse que las diversas excelencias formales no responden a una unidad de tono ni de estilo, y mientras algunos momentos son más intensos a fuerza de recargar la expresión (es patético el gemido de *“Me han matado a mi hijo”* con que vaga un hombre por las calles), otros lo son, en cambio, por el deliberado recorte de los diálogos, y la propuesta de un homosexual a uno de los adolescentes es púdicamente mostrada a través de la vidriera de un comercio, sin que las palabras se oigan. Estos saltos estilísticos llevan al film del realismo al surrealismo, juntan crudeza, poesía, grandilocuencia y la mera insinuación, pero seguramente la pureza formal es demasiada exigencia para una obra de esta índole.

Las fallas importantes del film están dictadas por su tema o, mejor, por la reacción que él implica contra un género anteriormente embellecido, suavizado o desviado. La violencia y la crueldad con que se tratan sus personajes son, esencialmente, un apunte documental, pero el director y argumentista Luis Buñuel procura exagerar su anotación: no le satisface que un personaje quiera matar una gallina, y necesita que esa muerte se produzca a palazos, muy verídicamente, frente a la cámara; no queda contento tampoco con los golpes que se propinan sus adolescentes, y agrega clavos en la punta de los palos, mordiscones, ojos negros, hilos de sangre, tres cadáveres, una masa de carne sangrienta e informe, armas diversas, el castigo por tres muchachos a un ciego, la vejación gratuita a un transeúnte sin piernas y, en definitiva, la mayor cantidad de repugnancia que haya mostrado una cámara desde que **Un perro andaluz** (por Salvador Dalí y el mismo Buñuel, 1929) mostrara un ojo partido por una navaja, por la noble vocación artística de mostrarse desagradable y ser más surrealista que el rey. Es notorio que el film quiere impresionar al burgués, sin mayor necesidad estética, y más allá de lo



que su tema necesitaba como realismo; a cuenta de hacerse el raro, Buñuel desmiente al realismo, selecciona sus incidentes con un criterio de grandilocuencia y no de rigor narrativo, y hasta se permite el inútil virtuosismo fotográfico de recoger en un vidrio un huevo que se estrella violentamente, sin la menor procedencia con el contexto de la escena (belleza para estetas). Estas vivezas y morbosidades de un realizador que se cree más importante que su tema tienen un resultado contraproducente, y amonestan con alguna seriedad a la mejor película mexicana producida hasta la fecha: si bien los festivales cinematográficos premiarán la validez general del film (porque los críticos hacen cuestión de parecer desprejuiciados y de no aplicar reglas morales a la estética), los públicos sentirán y propagarán la noción de su parcial repugnancia y hasta puede darse el caso de que las empresas exhibidoras destinen a **Los olvidados** el más pequeño y el menos importante de sus cines de estreno, sin contar todavía el otro caso probable de que el film aparezca mutilado y reducido por manos moralistas que no saben de montaje. La película demuestra, esencial y formalmente, que Buñuel es un pensador radical, un gran realizador cinematográfico, y un sujeto morbosos y desequilibrado cuya amistad no parece atractiva.

Marcha, 20 de julio 1951.



Nacida ayer

(*Born Yesterday*, EUA-1950) dir. George Cukor

TUVO UN GRAN ÉXITO en teatro (1946) porque satirizaba una situación de mucha actualidad: los negocios de hierro viejo, y desechos diversos, que algunos audaces libre-empresistas levantaron con los sobrantes de la Segunda Guerra Mundial. Poner la situación en Washington, decir sin sutilezas que diputados y senadores se comprometieron en esos negocios turbios, era la primera parte del éxito; la segunda era mostrar como muy torpes y prepotentes a esos nuevos ricos, más poderosos que los intelectuales moralistas que se les podían oponer. A la habilidad del comediógrafo Garson Kanin se debe el enfocar su asunto en la amante de su millonario protagonista: esa mujer juntaba la gracia elemental y suelta de una ex-coriista, con la ingenuidad de quien descubre, en su primer viaje a la ciudad, que había un mundo complicado e inexplicable del que asombrarse en alta voz. El texto de Kanin le proporciona, sin violencia de las situaciones, un espléndido material para discutir en tono de farsa los vericuetos de la política, la cultura, el valor del dinero y los fines últimos de una conducta utilitaria. Pero más que el texto, y más aún que el increíble personaje central de esa mujer (oscilante continua entre lo torpe y lo agudo), importó en teatro la actuación de Judy Holliday, que consiguió el papel sustituyendo casualmente a una enferma Jean Arthur, y ascendió en pocos meses a la fama y a Hollywood. El film no tiene importancia como tal: traslada la obra con pequeñas podas de localismos (con lo que resiente su sátira), intensifica su verbalista propaganda por la democracia americana, citando a Thomas Jefferson tanto

como puede, y se queda en el más rudimentario teatro filmado; es evidente que la película sólo quiso alcanzar a públicos no neoyorquinos la versión casi fiel de un éxito teatral. En cambio, Judy Holliday tiene en cine la oportunidad de difundir una auténtica creación. Se anima a parecer boba y distraída, toma a su personaje en el increíble nivel mental en que lo planeó su autor, pero juega continuamente un primer papel: las miradas devotas con que atiende lo que no llegará a entender, la voz aguda con que dictamina sus resoluciones (nunca aconsejadas por la prudencia), el rostro luminoso con que señala haber comprendido algo que parecía complicado, el andar decidido y el ademán rápido con que se afirma en los terrenos que sabe suyos (un mazo de cartas, un frecuentado diccionario) justificarían, incluso en pequeña escala, la mención a un talento para la farsa; en gran escala, y ocupando sin resquicios toda una comedia, la actuación de Judy Holliday merece su traslado al cine (también fué notable en **La costilla de Adán**) y merece, en toda probabilidad, el premio que le concediera la Academia. Palidecen a su lado dos comediantes como Broderick Crawford y William Holden, de secundaria y absorbida virtud.

Marcha, 3 de agosto 1951.

Título citado

La costilla de Adán (*Adam's Rib*, EUA-1949) dir. George Cukor.



La vida breve, de Juan Carlos Onetti

Una novela uruguaya

EL MAYOR INCONVENIENTE de Onetti novelista es que no se puede librar de Onetti persona, con sus manías, su sensibilidad visual y olfativa, su aire de fatalidad, su filosofía de dejar correr al mundo porque poco o nada se puede hacer para detenerlo. Como persona, como reticente interlocutor, comprende en dos palabras y una ojeada casi toda desviada conducta de sus contemporáneos; como lector de Dostoievski, de Hemingway, de Sartre, se subyuga ante el mundo de la acción ajena, es un atento observador de sus motivaciones, pide una riqueza y a veces un sentido a lo que lee. Como escritor es en cambio un entusiasta de la autobiografía, se documenta a sí mismo hasta el cansancio, y no llegó nunca a narrar la ficción de otros con ojos que no fueran los suyos. La ficción es, sin embargo, su renovada ambición, y por perseguirla se ha pasado años escribiendo, pero nunca creó un mundo con leyes propias, y sólo ocasionalmente creó personajes no contaminados por el autor. Este documento sería excelente si el autor fuera una alta sensibilidad y el mundo desfilara por su pluma, pero ni lo ve con amplitud, ni lo examina en profundidad, ni lo transcribe con vigor. Hacia 1939 dió su propia clave cuando hizo con-

trastar, con narración en primera persona, las inmundicias de un ambiente y las historias bellas y poéticas con que la imaginación trataba de disimularlo (*El Pozo*, breve e intenso); después se repitió en el Aránzuru de *Tierra de nadie* (1941), en el Morasán de *Para esta noche* (1944), en media docena de protagonistas para sus cuentos cortos, con los que rozó o reconstruyó la experiencia ajena. Pero nunca la privó de Onetti mismo; aun quien se reconozca en *Bienvenido Bob* o en *Ejsberg, en la costa*, sabrá que el protagonista es un subordinado del autor, y sólo existe entre los límites que éste le fija. Librarse de sí mismo es sin embargo la alta ambición de Onetti como escritor, y como no tiene la vanidad de creerse más importante que su obra (de hecho, tiene escasa vanidad) inventa continuamente historias, con intercalación de conflictos observados, de personas que pasan a su lado, de puntos de vista ajenos. Es curioso que nunca los integre fuera de su perspectiva, y que toda su ficción, incluso la que aparece en jirones desde sus cuentos cortos, sea siempre el mundo visto por Onetti; ahora, cuando mastica durante tres años una novela como ésta (390 fornidas páginas), la voz cantante y la filosofía final son las del autor: desesperanza de hacer nada, resignación de aguantar hasta el final el inmenso malentendido de haber nacido con *“un alma, una manera de ser”* (p. 226), *“blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser, simplemente, cada minuto”* (p. 302). La persona que se trasluce es el mejor Onetti, el indiferente, el desaprensivo de las opiniones que otros tengan sobre su conducta, el modesto y resignado que no es capaz de insistir en que nadie escriba una crónica, buena o mala, sobre sus libros. Pero el autor que se trasluce es el Onetti más encerrado en sus círculos viciosos: nunca fué tan extenso ni tan monótono para documentarse a sí mismo, nunca había caído en la ingenuidad de pretender que tres o cuatro variantes de su propia persona pudieran funcionar, con autonomía, como personajes distintos a él. En *Tierra de nadie* hay diez nombres distintos para hombres y mujeres que se apagan inútilmente en Buenos Aires, y todos ellos funcionan y hablan como uno solo (aunque, desde luego, hay excepciones, frases y situaciones sueltas, humor y discusión incidentales); en *La vida breve* el aparato es más complejo, el escritor es más intenso, pero la novela no es una novela, y todo el mundo expresado es el muy personal que el autor maquina para modificarse y disimularse. No es probable que trascienda más allá de sus amistades.

LOS SEÑORES HYDE. El primer antifaz que se pone Onetti es el de llamarse Brausen y abandonar el cigarrillo (lo sustituye llenándose la boca con pastillas de menta, cada diez páginas): fuera de esta diferencia el hombre tiene, como su autor, un sentimiento trágico y desesperanzado de la vida, es un contemplativo, reflexiona sobre la vida ajena, es capaz de estar durante horas tirado y despierto en una cama, imaginando cómo vive la mujer del apartamento de al lado, censando sus ruidos y alguna vez su correspondencia: es como su autor, también un escritor en primera persona, empeñado en transmitir sus intensidades incluso cuando no hay acción o problema que las respalde. El segundo antifaz es la mentira con que Brausen se presenta en el apartamento vecino asegurando que se llama Arce y proponiéndose una segunda personalidad que nunca parece bastante distinta de la primera, aunque incorpora la crueldad y el ocasional cinismo. El tercer antifaz

es una creación del Brausen escritor y se llama Díaz Grey: aunque debe ser el protagonista de un argumento cinematográfico escrito por Brausen (*“Algo no demasiado bueno, pero tampoco irremisiblemente tonto; sugeriría, además, una gota de violencia”*, p. 24) es, hasta la mitad del libro, el incansable protagonista de una sola situación sin variantes y sin posibilidad cinematográfica; es, también, un reflexivo, un agónico, un indeciso, una acumulación de sentimiento trágico.

Los otros antifaces de Onetti son más castigables que la repetida creación de sí mismo: o trasladan jirones de amigos y relaciones del autor, sin gozar empero de vida propia, o trasladan enteramente a ese amigo, pretenden esa vida propia, y se deforman en la locución literaria, en la falta de naturalidad, en la pobreza anímica (caso de Julio Stein, muy inferior a su original). En una ocasión recuerda y reitera escenas de *El Pozo*, pero no establece la fuente original (p. 317); en otra ocasión, y durante muchas páginas, desarrolla su reflexión (que también consta en *El Pozo*) sobre cómo las mujeres pierden a los 25 años su posible don de maravilla, engordan, tienen hijos; la comparación entre la esposa y la cuñada de Brausen es una exhaustiva doctrina sobre el punto. En la página 247 inventa a un personaje llamado Onetti, cuya única intervención es estar de espaldas, saludar con monosílabos (*“a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal”*), tomar café, fumar sin ansiedad.



CERO EN CONDUCTA. Entre los más calculistas y teóricos de sus lectores se ha especulado sobre la forma en que Onetti trabaja sus novelas. La tesis más probable dice que no hay una concepción inicial y un desarrollo posterior sino una acumulación trabajada y fatigada por el tiempo. Durante años acumula las mejores escenas vistas o imaginadas; como es un observador fiel e imparcial, puede transcribir la escena en que el patrón despidió con hipocresías al empleado, culpando al directorio que le obliga a hacerlo (ps. 199-200), o puede reconstruir con fidelidad, con convicción, el diálogo de incomprensiones y de vacíos con que un matrimonio preludia su separación, entretejiéndolo y comparándolo con el diálogo que otro hombre y otra mujer sostienen en el apartamento vecino (ps. 154-162). Puede, también, hacer hablar a un personaje con un tema y un tono distintos, siempre que pueda aislarlo bastante para ello: el Sr. Lagos monologa graciosamente (ps. 110-118), la Sra. Lagos cuenta una escena en tiempo presente (ps. 119-120), el obispo dice un discurso sobre las varias clases de desesperados (ps. 257-260). Hay un escritor, un buen escritor, tras las escenas mejor logradas: en tres o cuatro años de devanar asuntos y buscar enfoques, la inspiración ocasional provoca páginas brillantes. Pero una novela supone un plan y una intención, supone armonizar la presencia de personajes distintos, revivir sus choques. En noches de lucidez y de entusiasmo creador pueden surgir seis cuentos cortos; en años corridos, con intercalación de abulia, desorden y ausencia de plan, surge una novela demasiado extensa, donde ocurren pocas cosas en muchas páginas, y donde el autor resbala por los toboganes de su mayor facilidad. El más claro es el de formular una varian-

te sobre el plan de **Palmeras salvajes**: en lugar de dos argumentos intercalados, y aparentemente ajenos entre sí, Onetti se propone que uno dependa del otro. En uno sufre Brausen, que se preocupa, entre otras cosas, de crear a Díaz Grey; en el otro sufre Díaz Grey, que piensa en sus fracasos, en su destino, en su propio Dios (lo invoca con el suspiro **“Brausen mío”**, p. 181), en su eternidad como mero personaje (p. 260); en el primero, con boleto de ida y vuelta, Brausen piensa en sus criaturas, y las establece como efímeras, mortales por el solo olvido (ps. 272, 349). Esta complejidad de estructura novelística alude al entusiasmo que Onetti siente por la ficción y por el disfraz, pero mientras es fácil encontrarle con ellos en la aparatosidad, es difícil en cambio encontrarle un motivo o un sentido más compartibles y públicos que el de ejercitar un virtuosismo de escritor. La evidencia que nítidamente procura es el haber leído su Faulkner, y no sólo en intentar una novela doble y entrecruzada, sino en los trucos de enfoque y de armazón literaria: contar una escena desde los ojos desviados de un personaje, demorar en otra, durante varias páginas, la comunicación de un hecho clave para entenderla; empeñarse, sobre todo, en el párrafo largo, confuso, pregonadamente intenso: **“para estar alargado y en paz en esta noche, suprimiéndome, siendo yo mismo, por fin, en el anonadamiento cuando me ayuda el silencio que extiende sobre mi precaria beatitud esta mujer que miró con anhelante y convencional nostalgia la última luz rojiza de mi falso último día y que ahora está desbordante de cosas que me son ajenas, stábat mater, stábat mater, como ha estado siempre el vivo junto al que acaba de morir, un poco agobiado por el misterio, el miedo, por los restos de una vieja curiosidad que agotó las preguntas”** (p. 131). En una novela en que ocurre tan poco, estas parrafadas (hay otras muchas) no son el mejor aliento literario.

SUEÑO IRREALIZADO. Los otros toboganes de Onetti le son más accesibles y aún inevitables. Uno es buscar modelos en Eduardo Mallea: como en **La bahía del silencio** (primer capítulo) hay aquí un personaje que se llama simplemente **“Ud.”** y que interviene en la acción que le es narrada (último capítulo); como en el mismo libro, en tanto otro, hay aquí grupos de gentes que se juntan y conversan, con ocasional afán de importancia, pero rara vez para decir cosas interesantes o siquiera pertinentes (ps. 360-363). Pero el más continuo modelo de Onetti es Onetti mismo. Probablemente sea el mejor novelista uruguayo; este escaso galardón sobre la pobreza ajena no le impide ejemplificar los vicios de enfoque y estilo con que suele escribirse por estas zonas. Como casi todos sus colegas, no puede evitar el mostrarse conciente, en cada línea, del sentido de su texto, y en lugar de construir y desarrollar lo dramático, prefiere dar las situaciones por planteadas, y reflexionar abusivamente sobre ellas, barajando metáforas y comparaciones, agregando calificativos y adverbios. Describir el amor como una actividad sórdida y carente de humorismo es un punto preferido en la temática del autor, pero nunca se le vio contrastar seriamente la poesía inicial con la sordidez posterior: da la primera etapa por sabida (quizás teme su cursilería) y enfoca con tristeza la segunda, como si la descripción de gentes vencidas y agobiadas, que son ciertamente una parte de la cuestión, pudieran suplir a todo el proceso que las formó, y como si, además, la descripción de sus gestos y de sus tonos, o el resumen de sus opiniones, fuera un enfoque más elocuente y rico que la narración de diálogos y conductas. Con cuen-

tos más cortos, de arquitectura planeada y resuelta, Onetti es y podría ser mejor escritor. Ahora parece escribir para liberar reflexiones, sensaciones, imaginaciones, ideas y (seguramente) energías, pero ni les fija un plan, ni busca un sentido, ni se aparta de un tono monocorde, ni sabe evitar la reiterada ilustración de los detalles físicos que no importan y en los que insiste con placer de artista plástico. No es probable que Onetti sea tan genial como para permitirse la comodidad de escribir sin esfuerzo; en todo caso, es seguro que el resultado de escribir durante cuatro años, y producir 390 páginas, sin ajuste, sin poda, sin restricción, no es una gran novela, y se queda debajo de su talento real.

Quizás la vanidad creadora le fuera beneficiosa. Tendría el inconveniente de convertirlo en un cargoso que pide crónicas para sus libros, y piensa que el mundo conspira en silencio contra él (esa fauna es abundante), pero tendría la ventaja de hacerle contemplar su futura obra como un acto de creación, y no como una respiración diaria, viciada y a veces atrayente de su inteligencia.

La vida breve, por Juan Carlos Onetti; ed. Sudamericana, Bs. As, 1950. 390 págs.

Marcha, 24 de agosto 1951.



El pecado de Madeleine

(*Madeleine*, Gran Bretaña-1948) dir. David Lean.

SE PARECE en tema y estilo a **La heredera**, un poco más allá de la mera coincidencia, y aproximadamente en la medida en que su director David Lean se parece a William Wyler. La anécdota ocurre también a mediados del siglo pasado, su señorita de buena familia también debe amar a escondidas a un joven arrogante, éste es también un ambicioso de dinero y posición social, y las circunstancias en que se debate el asunto reconocen desde el planteo aquel claro precedente. La segunda versión es sin embargo más neta, porque el amante muere envenenado, y la segunda parte del film se ocupa de discutir, en la sala del Tribunal, si su bella protagonista es también una asesina; el proceso, que es totalmente histórico, termina sin aclarar el punto, asegurando que la acusación no está probada, y ante este veredicto (que parece ser peculiar de la ley escocesa), la cámara se limita a recoger, como última imagen, la sonrisa tenue y enigmática de Ann Todd, que alguna vez contempló La Gioconda. Lo que al film le sobra en argumento, narrando un derivado azaroso de su planteo inicial, es justamente lo que le falta en profundidad dramática: David Lean debe mantener como incógnita la capacidad criminal de su primera dama, y nunca aclarar su conducta, en la que no se manifiesta el deseo de venganza que podría identificarla como asesina, ni el dolor por la muerte de su amante, con el que podría no parecer tan culpable. Esta ambigüedad sería excelente si fuera característica



del film, y si todos sus incidentes tuvieran una doble y engañosa apariencia, ante la que la cámara fuera neutral. Pero en una película tan cuidadosa de la información detallada, que cambia de escena y hasta pierde en ilación para poder documentar que el amante es un ambicioso, la reticencia no es una virtud: para poder conservar el enigma alrededor de su primera dama, la película saltea confusamente la noche misma del crimen, y no aclara si estuvieron juntos sus protagonistas. Muy deliberadamente el asunto está truncado.

La mejor lección que David Lean aprendió de William Wyler es la de pintar ambiente, y la de expresar una situación por medio de la composición fotográfica de sus personajes. Cuando el testimonio de un individuo provoca la aclaración y la discusión entre la presunta criminal y su muy severo padre, la cámara enfoca sabiamente a aquél en el medio, tieso y expectante, y divide la escena en dos campos físicos para los oponentes del diálogo; cuando el amante domina con amenazas de chantaje a la protagonista, la jerarquía de posición mental se subraya con la diferencia de altura física que la fotografía procura. En general, el director se muestra particularmente sensible a las ventajas de una cámara atenta: recoge cortinados, pestillos que se mueven ligeramente, pies que pasean inquietos, continuos primeros planos de sus amantes, rostros curiosos de los espectadores del juicio, lluvia que golpea violentamente en las paredes durante un crescendo dramático. Este juego de enfatizar un relato con la simultánea atención a los alrededores de la acción misma (escenarios, testigos, profundidad del campo fotográfico) es típico de Wyler y era claro y continuo en **La heredera**; también es la preferencia de David Lean (**Lo que no fué, Grandes ilusiones**), y debe celebrarse que un director inglés siga en la materia al mejor modelo americano. Le falta, sin embargo, el mejor rubro de Wyler, que es la riqueza dramática, la exploración de las resonancias que cada escena tiene en sus personajes; ya alguien dijo que a Wyler le entusiasman las relaciones humanas, y sus personajes muestran con frecuencia un doble juego de conducta y pensamiento. Hasta ahí no llega David Lean, o sólo llega a ratos. Su ambigüedad es la del silencio y no la de la aparente contradicción (caso de su primera dama); los motores de su asunto son personajes enterizos (amante villano, padre severo); las escenas de su desarrollo se debaten entre dos personajes y sólo ocasionalmente entre tres (con lo que reduce la posibilidad del disimulo, de la ironía, de la discusión misma); el eco de su sensacional proceso se busca en la multitud que escucha el juicio y que se asoma tras sus puertas, pero no en el escandalizado puritanismo de la época, que era un mejor elemento dramático, con reacción más densa y elocuente que el mero asombro popular. Incluso en la más intensa escena del film, y para expresar la seducción inicial de su protagonista, David Lean busca en la vecindad un baile campesino del que transporta, con intercalación de escenas, la calidez y sensualidad que necesitaba para ese momento; la metáfora es forzada, y el baile de los aldeanos parece puesto allí para facilitarla, sin ninguna otra ubicación que la de funcionar como una referencia.

Aún con fallas en el rigor del relato, y sin poder dar a su tema la complejidad de expresión que necesitaba, es notable que David Lean se proponga hacer cine dramático sin buscar complicaciones novelescas o sensibleras a sus personajes, y se preocupe de componer ambientes y situaciones con un criterio cinematográfico; estas experiencias son su carrera y son también la mejor línea del cine inglés. Como

casi siempre, es muy bueno el elenco: Ann Todd, Norman Wooland, Leslie Banks y un villano Ivan Desny que se sabe parecido a Orson Welles; es continuamente notable la fotografía de Guy Green, y alguna vez la música de William Alwyn.

Marcha, 7 de septiembre 1951.

Títulos citados (Dirigidos por David Lean salvo donde se indica).

Grandes ilusiones (*Great Expectations*, Gran Bretaña-1946); **Heredera, La** (*The Heiress*, EUA-1949) dir. W. Wyler; **Lo que no fue** (*Brief Encounter*, Gran Bretaña-1945).



El castillo de vidrio

(*Le château de verre*, Francia-1950) dir. René Clément.

EL FILM PROPONE una melancólica historia de amor, en la que Michèle Morgan se enamora de Jean Marais, parece dispuesta a abandonar a su marido Jean Servais, y vuelve, sin embargo, al hogar, después de pasar un día y una noche clandestinas en París, con su amante, y de sospechar que éste no la ama del todo. Vista desde el ángulo del protagonista masculino, ésta es la historia de un pelma (sin contar las sabidas deficiencias del intérprete como tal), que no se decide entre el amor de Michèle Morgan, el lecho de Elina Labourdette, y su propio oficio de agente viajero, y sin que se vea vagar al espíritu de Hamlet en medio de sus dudas. Ya se sabe que la novelista Vicki Baum es una censora infatigable de personajes exóticos que se exhiben en hoteles internacionales (*Grand Hotel*, *Hotel Berlin*), pero es poco lo que se sabe de la vida interior de esos personajes, o de su carencia si no la tienen, así que aquí también es poco profundo el calado psicológico de la protagonista femenina. Su defensa parcial la asumen la sola presencia de Michèle Morgan, y la reverencia con que el director René Clément vuelca su intenso rostro en primeros planos que son un énfasis de virtuosismo fotográfico, como lo fueran los que de la misma actriz captó Jean Delannoy para **La sinfonía pastoral**. Incluido este talento industrial del director —tan visible en el calculado efectismo de **Los malditos**; tan oculto tras el impacto dramático de **La batalla del riel**— toda la historia es externa y carente de la verdadera pasión que poseía, por ejemplo, **Tempestad**, de Marc Allégret, sobre argumento de Henri Bernstein coincidente con éste en más de un punto y también objetable. En alguna línea de diálogo, en algún silencio ensimismado con que se enriquece una conversación íntima, se advierte la presencia inconstante de manos expertas (aquí está también Pierre Bost como co-adaptador y dialoguista), pero la misma base dramática es débil porque hace cuestión de las imposibilidades conyugales de Michèle Morgan en lugar de radicar el drama en la réplica de frivolidad que su entrega obtiene de Jean Marais.



En lo que refiere al trámite de la acción, sobran los personajes confidenciabiles, obedientes a su destino pasivo de escuchar las divagaciones de los protagonistas sobre sí mismos y de comunicar las noticias importantes. René Clément cree, o finge creer, que esta pobreza puede ser reparada por medio de frases prestigiosas, de lentitud presuntamente significativa de la narración, o de laboriosos efectos de fotografía y sonido. Es probable que las más exquisitas lectoras de Vicki Baum asimilen la historia y todos sus artificios, y hasta sostengan que, a veces, el cine francés es fantástico, tan poético y sentimental, lástima esas tomas del París suburbano, sucio y pobretón, habiendo tantas avenidas soberbias. Pero ocurre que Clément utiliza un paseo de los protagonistas por París, para echar un vistazo encariñado hacia los rincones no convencionales de la ciudad; este viaje de la cámara por mercados, estaciones ferroviarias y callejuelas empinadas es, inesperadamente, el mérito del film; ocasional, postizo y acusador de sus otras inepcias.

Marcha, 7 de septiembre 1951.

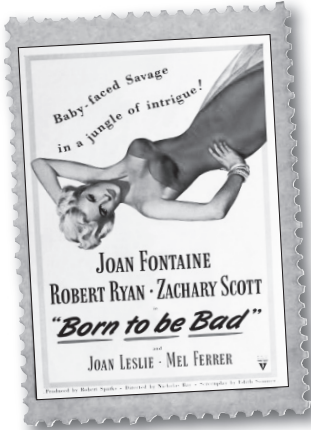
Títulos citados

Batalla del riel, La (*La bataille du rail*, Francia-1945) dir. R. Clément; **Malditos, Los** (*Les Maudits*, Francia-1946) dir. R. Clément; **Sinfonía pastoral, La** (*La symphonie pastorale*, Francia-1946) dir. Jean Delannoy; **Tempestad** (*Orage*, Francia-1938) dir. Marc Allégret.

Lecho de rosas

(*Born to be Bad*, EUA-1950) dir. Nicholas Ray.

EL FILM INFORMA sobre los diabólicos y sutiles procedimientos de que se vale Joan Fontaine para casarse con el dinero de Zachary Scott, causando con ello el doble despecho de Robert Ryan y Joan Leslie, y la burla suave de Mel Ferrer. Cinco personas se juntaron para escribir la novela original, adaptarla al cine y redactar sus profusos diálogos, y el director Nicholas Ray, que ya realizó alguna labor de mérito en el cine, se preocupa de darle la agilidad indispensable a sus muchas escenas de interiores. Exceptuando algunos giros irónicos en el diálogo, y la ocasional tarea de cámara cumplida por el director y el fotógrafo Nick Musuraca, la empresa no valía el esfuerzo, y toda su novelita rosa, con derrota final de la mala causa, es contemplada con escepticismo por cualquier espectador adulto: el truco de siempre es hacer ingeniosos a sus personajes cuando hablan de temas intrascendentes, y hacerlos torpes e ingenuos cuando deben creerse las mentiras y los mimos de su primera dama. El asunto está estirado y conversado más allá de lo prudente, y es seguro que su director se considera muy superior a su tema y muy subordinado al productor que dirige estos



negocios. Sería deseable ver alguna vez a Joan Fontaine en un personaje que deba expresar y no ocultar su vida interior, para verla fuera de su juego habitual; mejores son Robert Ryan y Mel Ferrer; peores, y muy debajo de sus anteriores marcas, parecen Zachary Scott y Joan Leslie.

Marcha, 7 de septiembre 1951.

La marca de las furias

(*The Furies*, EUA-1950) dir. Anthony Mann.

ESTA PELÍCULA ESTÁ notoriamente escrita por el mismo Niven Busch que suscribió **El caballero del desierto**, **Duelo al sol** y **Su única salida**: aquí, como allá, se propone adjudicar complejas psicologías a personajes de films de cow-boys, para dar cierto relieve dramático a sus venganzas y muertes y persecuciones. Su sistema es concentrado y original; consiste tan sólo en que los personajes pasen rápidamente del amor al odio, se conduzcan cínica-mente en medio de una situación romántica, prosigan una bofetada con un beso, y desatiendan, en fin, la anciana y la burguesa costumbre de dar continuidad a una conduc-ta. Esta pronta contradicción más el hábito de largar el alma en cada paso, ha servido para que los personajes de Mr. Busch parezcan tener una tercera dimensión en pro-fundidad, insinúen un enigma permanente, y amenacen con ser complejos e interesantes. Curiosamente, no lo son: apenas llegan a ser arbitrarios. Pese a sus continuos desplantes y al patentado trasfondo freudiano que Mr. Busch quiere introducirles, los motores del asunto son los muy simples y novelescos de las puras venganzas, los celos y la ambición, tratados siempre en bloque y sin sutile-za, y utilizados para contar las peleas entre Walter Huston, Barbara Stanwyck y Wendell Corey, por la posesión de unas tierras. Cuando la discusión entre cuatro paredes amenaza con asfixiar el film, ya recargado desde el principio por el exceso de narraciones, descripciones y explicaciones, la acción se desplaza al exterior, y para desalojar de las tierras a la familia de Gilbert Roland se arman un par de tre-molinas. Éste es el mejor terreno del director Anthony Mann, que sabe fotografiar exteriores, y recortar siluetas en la penumbra; en estos derivados, bastante ajenos al nudo central, la película se defiende por su realización. Por todo otro concep-to, ni el argumentista Niven Busch es un dramaturgo, ni el dialoguista Charles Schnee es un genio, ni el productor Hal B. Wallis es algo más que un hábil comer-ciante en grandilocuencias (**Casablanca**, **Cartas a mi amada**). La película tiene pretensiones, aspira a ser continuamente intensa (para lo cual es continuamente alto el volumen de la chata música que agregó Franz Waxman) pero no tiene más contenido ni más molde que el de un Hollywood que oyó hablar del arte cinemato-



gráfico: la falsedad y el vacío son su norma. Es prodigioso que Barbara Stanwyck y Walter Huston se mantengan como intérpretes entre los inútiles vericuetos de conducta a que les obliga el libreto.

Marcha, 21 de septiembre 1951.

Títulos citados

Caballero del desierto, El (*The Westerner*, EUA-1940) dir. W. Wyler; **Cartas a mi amada** (*Love Letters*, EUA-1945) dir. William Dieterle; **Casablanca** (EUA-1942) dir. Michael Curtiz; **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, EUA-1946) dir. King Vidor; **Su única salida** (*Pursued*, EUA-1947) dir. Raoul Walsh.



UNA OBRA SINGULAR

Diario de un cura rural

(*Journal d'un curé de campagne*, Francia-1951) dir. Robert Bresson.

EL PÚBLICO SALDRÁ desilusionado y confuso, no propagará opiniones claras, y no concederá éxito comercial a un film que insiste en ser lento y monótono. La crítica no ha apoyado al film con una única opinión; contra la reciente honorable mención del Festival de Venecia, y contra el premio Louis Delluc que anualmente otorgan los críticos franceses, operan los muchos cronistas que cargan contra el film el reproche de no ser cinematográfico, le infligen el variado descreimiento contra su mensaje y forman la violenta polémica suscitada por una obra que aspira a ser distinta. Aunque la disputa por un factor religioso ha enturbiado grandemente la discusión estética, resulta fácilmente comprobable que las primeras reacciones son las de la censura, y que la asimilación y el elogio del film han dependido de lo que justamente no se puede pedir a los públicos (ni a muchos satisfechos cronistas): libertad de espíritu para captar su sentido, amplitud de normas estéticas para entender su forma, constancia para ver dos y más veces una obra monótona, repasar su reticencia y su penumbra, estudiar su plan antes de dictaminar su error.

EL ASUNTO. Sería excesivo adjudicar a este cura rural el papel protagónico de un drama. Existen varias situaciones, teñidas de dramatismo, generalmente entrelazadas y sin embargo dispersas; de ellas el espectador sólo conoce el fragmento en que el cura incide, pero éste no es explícito en narrarlas en su diario, ni los diálogos se empeñan en recoger un antecedente o una referencia. Otro cura de la parroquia vecina reprocha al protagonista su juventud, su inexperiencia; una niña de aspecto angelical reparte contra él alguna intriga y quizás alguna calumnia; él mismo se siente abatido por dolores de estómago que reducen su dieta a pan mojado en vino; en el castillo cercano, el conde engaña a la condesa manteniendo como amante a la institutriz de su hija, pero el cura no dedica a la pareja más que una pasiva mirada de reproche: mantiene relación más amplia con la condesa (no

le basta su resignación al drama personal; pide y obtiene su resignación a lo que él llama la voluntad de Dios), y con la hija (no retribuye su hostilidad, sino que se empeña en salvarla de lo que él podría llamar su propio demonio interior). En otros momentos aparecen o derivan otras situaciones dramáticas: el vino crea al cura una fama de borracho y provoca el encono de los feligreses; un ex-compañero de estudios vive en concubinato y aduce que su vocación religiosa se ha modificado por su “evolución intelectual”; un médico cercano, que quizás ignora la asepsia, pierde la clientela y la fe en sí mismo. Aunque algunos de estos incidentes transmiten su intensidad al espectador, la norma del film no es mostrar un drama sino un personaje, confrontándolo en distintos y desparejos conflictos; el más fácil error de perspectiva es reprochar al film la ausencia de una unidad temática que deliberadamente no tiene.

EL SENTIDO. El film podría proponer sin grandilocuencia la imagen de Jesús, como fondo y referencia de su cura. Hacer de pan y vino sus únicos alimentos es el signo más aparente; explicar su enfermedad como consecuencia del alcohol que ingirieron sus antepasados, y extraer de allí la noción de que el protagonista paga con su cuerpo las culpas ajenas, es sutilizar y rebuscar el símbolo. Hay otros signos: su repentina intuición, la flaqueza de su cuerpo junto a la dedicación de su alma, la repulsa popular de que es injustificado objeto (*¿Qué he hecho para que se me odie?*, apunta en su diario), el hecho de no recibir un nombre y de ser anónimamente El Cura, el hecho de que una cruz sea la única imagen física que el film muestra al narrar su muerte final. Pero aunque la obra no descarta ni contradice esta parábola, evita sin embargo el énfasis de su evidencia; con adecuada humildad, pinta en su cura a un santo menor, que declara no saber nada de los humanos, duda constantemente de su propio juicio, enuncia que un sacerdote no tiene opinión, se pregunta si está haciendo verdaderamente lo que Dios quiere que haga, y se entrega contritamente a la salvación de almas ajenas. La deliberada ignorancia de las circunstancias materiales en que los otros se debaten hace sublime (y en cierto sentido inútil) a su obra: su paso por la anécdota no deja otra modificación que la de una vibración espiritual, diversamente rechazada, en los otros personajes, y aunque verifica haber donado a la condesa la paz interior que él mismo no tiene, es a costa de haber provocado su muerte y la derivación de otros conflictos.

Esta empresa salvacionista, empujada por un cuerpo desfalleciente que siente la “*temible presencia de lo divino*”, e interrumpida por una melancólica sensación de fracaso y de muerte, se realiza en condiciones extremas de humildad y renuncia: podría reprochar a la institutriz el haberle enviado una carta anónima, podría exhibir un documento y probar la nulidad de algunos reproches que le dirige el cura de la parroquia vecina, podría censurar el adulterio, el descreimiento y la intriga de quienes le rodean. No lo hace. Su persona, su opinión y su prestigio se postergan y se anulan a la espera de que se cumpla una no expresada voluntad divina, y Acción Católica puede hacer pertinente la objeción al personaje, que por aspirar a un gene-



ralizado misticismo deja su obra en la esterilidad, o, con más rigor, consigue un leve mejoramiento en la posición anímica de sus feligreses, quizás encaminados (pero el film no lo afirma) a la salvación.

Y sin embargo, la abnegación y la íntima belleza del ejemplo no pueden ser desconocidas ni por el católico que presente reparos a su doctrina, ni por el ateo que seriamente descrea de ella. La misma renunciación a tratar los problemas humanos que el asunto planeta, la prescindencia de una actitud combativa, sirve hábilmente para mantener unido el ánimo de su público (durante la proyección, en todo caso); el film no ofrece conceptos al espectador para provocar su adhesión o su oposición, sino que lo envuelve en un denso clima dramático, donde la sensualidad merece, sin palabras, una larga y profunda mirada, y donde la pasión de la fe, que puede no ser compartida, se esfuma y se confunde con una agonía física, siempre emotiva y compartible. El cine ofrece pocos precedentes en el tema; si alguna vez incluyó la devoción religiosa, cometió el error formal de recargar de sentido a su tesis, de modificar el mundo para probarla, de explicar con palabras su mensaje. Con excepción de **Monsieur Vincent** (Maurice Cloche, 1947), que prefería un enfoque realista y amargo, nunca el cine había creado clima tan dramático para el hecho religioso, apelando así a la sensibilidad más que al raciocinio de su espectador. El precedente más claro en el género es el de **El fugitivo** (John Ford y Emilio Fernández, 1947, sobre novela de Graham Greene); su grandilocuencia, su recargada atmósfera, su pasión por interpretar el mundo, provocaban el rechazo instintivo, no sólo del ateo que no creyera su prepotente mensaje, sino hasta del creyente que no fuera envuelto por su terrorismo formal. Aquí, en cambio, se aspira en tema y forma a otra pureza.

EL ENFOQUE. La adaptación de Robert Bresson mantiene una severa fidelidad al texto original de Georges Bernanos; no sólo mantiene su espíritu, su asunto, sus diálogos, sino que procura hasta la imposible similitud formal. El diario en el que este cura transcribe sus experiencias es mostrado ante la pantalla, mientras la voz del protagonista repite el texto; la imagen del film parece así estar en función o dependencia de la narración escrita, y ninguna de las anécdotas se libera de esa explicación verbal. A algún espectador le hará gracia enterarse de que la adaptación cinematográfica eliminó del libro los fragmentos más literarios; la tendencia de todo opositor del film (los hay abundantes y variados) es suponer que el celuloide resulta más literario que la novela misma. Es claro, sin embargo, el sentido del enfoque. Todas y cada una de las escenas, con tres brevísimas excepciones, muestran al cura ante la cámara o sustituyen su perspectiva visual; mostrar el diario manuscrito es cumplir también esa regla. A mayor abundamiento, toda la anécdota está referida al cura, y no adquiere claridad ni sentido fuera de él; sólo por suposiciones puede enterarse el espectador de las relaciones existentes entre otros personajes, de quienes queda mucho por saber: el film elude informar sobre el recíproco trato que se dispensan conde y condesa (aunque sería interesante como material dramático), elude aclarar por qué llora la institutriz, por qué se suicida el médico, por qué calumnia una niña angelical. Las inferencias, que un espectador deductivo podría realizar con gran probabilidad de acierto, no son tampoco ayudadas por el cura, que en su Diario no explica, no supone, no retrocede. La norma que

sigue al escribir es la de una reflexión posterior, abstraída de causas, abstinente de desarrollo psicológico, cifrada tan sólo en una sensación final. Acorde con ese enfoque, el film desecha también el desarrollo de sus personajes, y los convierte en portavoces depurados de su punto de vista, ajenos a la interjección, al humor, al tono cotidiano, y mantenidos con constancia en una única y firme posición vital.

Este enfoque pretende crear un estilo concentrado e íntimo, conseguir una unidad. Juzgado por las reglas habituales del naturalismo psicológico, que el espectador aplica espontáneamente a todo el cine, el enfoque parece una ineptia, una impotencia narrativa. Pero el film quiere ser una obra singular y pide ser juzgado en sus propios términos; después de haber desechado lo sociológico, verlo a través de los únicos lentes de su protagonista, impartir como único tono el melancólico y dolorido que tiene su principal personaje. Si en el sentido del asunto su finalidad es procurar un clima dramático antes que una discusión conceptual, también en su forma pretende crear esa concentración. Son deliberadas sus limitaciones, y sólo una errónea perspectiva crítica, que no atine a comprobar lo mucho que Robert Bresson sabe de cine, puede atribuir a impotencia lo que es disciplina estética. Es significativo que los opositores del film lo rechacen en absoluto, sin la salvedad de sus méritos cinematográficos: están juzgando a una lograda unidad, que el espectador tiende a asimilar o desechar totalmente; la polémica es extremista, apasionada, y de su discusión nace poca luz.

EL ESTILO. Una película concebida con tal severidad de enfoque debía tener y tiene una gran austeridad formal. Comienza por descartar toda grandilocuencia de estilo; el único momento enfático, en que la imagen insinúa más que el texto, es el minuto final, cuando la muerte del cura es narrada con una inmensa cruz en la pantalla, pero aun en este recurso puede verse una constancia estilística, porque es la única ocasión en que el cura protagonista queda fuera de escena. La fotografía está acorde con aquella austeridad, y descarta no solamente lo sobrenatural (aunque le sobrarían ocasiones para incluirlo) sino hasta el mero artificio de jugar símbolos y de comentar un incidente con la elección intencionada de objetos cercanos. Su norma es con frecuencia el primer plano, apropiado al cine intimista que quiere lograr; su norma es, también, prescindir del decorado (es nulo o neutro), fotografiar a sus personajes con un fondo de cielo, infundir continuamente una luz gris y melancólica que integra el tono del film; en un momento, al obtener de un personaje una confesión personal, sólo torna su cara sobre un fondo absolutamente negro, remarcando así la concentración e intensidad de la escena. Puede elogiarse la prolija labor fotográfica de L. H. Burel, y subrayarse la sagacidad con que Jean-Jacques Grunenwald hizo de su música un factor del clima dramático (es una bella y delicada partitura, ajena a crescendos); sobre esos artesanos, es Robert Bresson, director y adaptador, quien toma la responsabilidad del estilo. Construye por yuxtaposición de planos, llevando al mínimo el proceso dramático de cada escena, y exigiendo de sus actores más una presencia que una labor interpretativa; es sintomático que hayan sido reclutados entre actores no profesionales, y las crónicas de la filmación narran cómo el director tiranizó a su elenco, en procura de una homogeneidad que pocos de ellos podrían entender y cumplir por sí mismos. Construye, asimismo,

con una real sabiduría cinematográfica para idear el movimiento de los personajes (en una hostil entrevista entre el cura y la hija, inventa un válido pretexto para acercarlos y poder fotografiar a ambos en primer plano); cuando la condesa y el cura discuten en un cuarto, le interesa establecer que esa conversación puede ser oída fuera, y lo consigue haciendo oír desde dentro un ruido de jardín. Es asombroso para el espectador común que un realizador prácticamente desconocido resulte saber los pormenores de un arte tan difícil. Entre 1944 y 1945 Robert Bresson realizó **Les Dames du Bois de Boulogne**, no exhibida aquí, a la que la crítica europea garantizó (correctamente) un fracaso comercial, pero a la que elogió además como un drama psicológico estilizado y depurado. Allá como aquí Bresson se juega tras un estilo propio, aspira a la pureza de líneas, persigue una unidad de fondo y forma. Sus limitaciones, sus presuntos errores, la consiguiente incompreensión de su público y parcialmente de su crítica, dependen de su propio plan. Insistir en la expresión verbal, duplicar en el Diario y en el recitado lo que cámara y diálogo ya muestran sobradamente, es un factor del estilo íntimo y recogido, deliberadamente monótono, pero a veces se excede con las palabras que no importan (anuncia que vino el otro cura, y ya está frente a la cámara; anuncia que un criado demoró en abrir la puerta, pero la demora es imperceptible). Se excede, asimismo, con aquellos fragmentos en que sólo importan las palabras, sin adecuación de la imagen: casi todos los diálogos están concebidos en una gran concentración conceptual, y a veces son ininteligibles a fuerza de abstracciones.

LA UBICACIÓN. Puede descontarse que la mayoría de los teóricos, preocupados por delimitar lo que es cine y lo que no es cine, presente objeción fundada contra el film, impugnen su abundancia literaria, cancelen de una plumada la concepción, el esfuerzo y la disciplina de Robert Bresson. El espectador avisado hará bien en no excluir la obra por esa sola recomendación. En parte, una abundante experiencia indica que en el cine, arte joven y continuamente renovado, necesita de la experimentación, y sólo puede realizarla en condiciones óptimas de libertad y de tolerancia: toda ortodoxia prefijada, toda generalización sobre el cine como imagen pura, causa confusión y retraso antes que claridad. En parte, además, el experimento queda aquí a cargo de un realizador talentoso y singular, y aunque los elementos que usa (el verbalismo, la monotonía, la religión) han sido manoseados por la inepticia o la negligencia de otros previos directores, en el caso están concentrados, temática y estilísticamente, en un nuevo camino para el cine: la pintura íntima de un personaje, el aserto de un mensaje espiritual. No es probable que surjan muchos imitadores de Bresson, ni que tengan tampoco el talento que él demuestra, pero aunque sólo él siguiera ese camino (y tiene planes para filmar la biografía de San Ignacio de Loyola), esta obra de hoy es imprescindible para el exigente espectador cinematográfico, aun contra su personal placer.

Marcha, 19 de octubre 1951.



El príncipe idiota

(*L'idiot*, Francia-1945) dir. Georges Lampin.

COMIENZA SU ERROR por intentar una adaptación de Dostoievski, que es inalcanzable en extensión. Como en todo otro ejemplo de este desviado intento, resuelve simplificar la novela, no ya abreviando sino descuartizando: desaparecen capítulos y gentes, algunas situaciones aparecen levemente aludidas, algunos personajes se muestran dos minutos ante la cámara. Desde luego, el cine no puede hacer otra cosa con Dostoievski; si intentara seguirlo en los vericuetos de sus tramas, sería aún impotente para dar su complejidad y su profundidad, con lo que la más ambiciosa empresa terminaría en un fiasco. Todavía no está señalado cómo el cine, que necesita síntesis, construcción, unidad, puede respetar sus propias reglas artísticas al tiempo que el prestigio literario. En el caso, la desviada empresa conduce a la inoperancia. Todo el film pretende ilustrar los conflictos (no siempre pasionales) entre el príncipe Mulchkin, la envilecida Nastasia y su amante Rogoshin (Gérard Philipe, Edwige Feuillère, Lucien Coëdel) con derivaciones laterales a problemas románticos e intrigas de otros sujetos muy secundarios. En la síntesis, los personajes secundarios son, en definitiva, nada y nadie, y cada vez que el film se entretiene en ellos, cada vez que intenta pintura de ambiente y retretas en la plaza, está perdiendo notoriamente el tiempo. Los personajes principales, a su vez, parecen bastante vagabundos, desprovistos de antecedente y de ilación, y expresados a fuerza de arranques súbitos de cinismo y de crueldad; rara vez juegan dramáticamente en una escena, siendo más frecuente que concurren a vocear en ella sus puntos de vista. El caso más claro es el de su protagonista, que pronuncia frases de misericordia, de compasión, de sublime ingenuidad, pero en su construcción no hay epilepsia, no hay monólogo interior, no hay relieve frente a otros personajes, y entonces parece un santo venido de ningún lado, enredado en inexplicables relaciones de odio y amor con dos o tres personas a las que parece muy ajeno. Frente a estas prolongadas desventajas de la anónima adaptación, el film consigue los aciertos menores: los diálogos íntimos que sus protagonistas se susurran entre cuatro paredes, la intensidad de odio, de capricho, de ocasional devoción que se manifiestan. En cinco o seis escenas parece que el director Georges Lampin supiera hacer lo que en el total no sabe. Sus méritos son de Edwige Feuillère y de Gérard Philipe; son, muy notoriamente, del fotógrafo Christian Matras, que consigue primeros planos torturados, coloca sombras, construye imágenes. El resultado no debe confundirse con Dostoievski ni con el cine dramático, pero el atento espectador debe enterarse de esa parcial artesanía.



Marcha, 16 de noviembre 1951.



Pasiones humanas

(*Act of Violence*, EUA-1948) dir. Fred Zinnemann.

AQUÍ SE CUENTA la historia de una venganza de Robert Ryan contra Van Heflin, originada en una anterior traición de éste, por un infortunado incidente ocurrido cuando ambos eran compañeros de guerra. Todo el film es tan sólo un cambio de posiciones entre perseguidor y perseguido, enfocado en una pequeña villa americana y en la ciudad de Los Ángeles, sin introducirse mucho en el relato de los antecedentes, y sin agregar un solo dato superfluo al proceso natural del hecho. La mejor virtud del film es su rigor expositivo, la lógica con que deriva su acción desde el planteo inicial. Esta economía no le impide estar atento al proceso humano que enfoca, y mientras ilustra la huída, el disimulo, el terror, la histeria, la cobardía y el valor que alternadamente asoman en Van Heflin (siempre con acción dramática, casi nunca con palabras), el film traslada también la alarma de su esposa (Janet Leigh), la gestión inútil de la novia de Ryan (Phyllis Thaxter), la intervención oficiosa y lateral del abogado, el pistolero y la prostituta que ambicionan solucionar la situación o aprovecharse de ella (Taylor Holmes, Berry Kroeger, Mary Astor). Este planteo de cuadros psicológicos dentro de los estrictos términos de una anécdota policial pertenece a una de las mejores escuelas cinematográficas americanas, y se ilustra desde **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, John Huston-1941) y **Pacto de sangre** (*Double Indemnity*, Billy Wilder-1944) hasta, más recientemente, **La ventana** (*The Window*, Ted Tetzlaff-1949), **Mientras la ciudad duerme** (*The Asphalt Jungle*, John Huston-1950) y **La fuerza del mal** (*Force of Evil*, Abraham Polonsky-1949); es además, uno de los estilos preferidos por el productor Dore

Schary, que con asuntos de segunda categoría consigue planteos originales, ambientes de autenticidad, acción dinámica y una deliberada penumbra fotográfica. Como con aquellos precedentes, el film no tiene como protagonistas a héroes químicamente puros, ni se preocupa por separar el Bien del Mal; con ello consigue un tono de realismo, facilita la insinuación cínica en sus diálogos e, inevitablemente, complica la moraleja final. En sus últimos diez minutos el film incurre en la elaborada casualidad, para poder salir de su tema; ya antes había hecho concesiones dramáticas al adjudicar un corazón de oro a la prostituta, y una terca villanía al perseguidor. Pero aun con sus concesiones y sus imperfecciones, muy naturales en el género que maneja, la película tiene una fuerza inusitada y durante mucho rato

un interés absorbente; son el producto de su libreto, de su fotografía, del frecuente realismo de sus ambientes, y sobre todo, de la dirección de Fred Zinnemann (**La séptima cruz**, **La búsqueda**, **Teresa**), que parece excelente como artesano y narrador, y alguna vez es intenso como artista: en el mejor momento del film, consigue un impacto emotivo al ilustrar la histeria y la cobardía que asaltan a su protagonista, luego de intentar fallidamente el suicidio. En un elenco generalmente muy bueno, Van Heflin y Mary Astor cumplen labores superiores a las habituales de sus opacas carreras; la actriz está especialmente distinta, y más de un espec-

tador se sorprenderá al identificarla. El film es de 1948, siendo difícil que nadie explique su insensata postergación.

Marcha, 14 de diciembre 1951.

Títulos citados

Búsqueda, La (*The Search*, Suiza/EUA-1948) dir. F. Zinnemann; **Fuerza del mal, La** (*Force of Evil*, EUA-1949) dir. Abraham Polonsky-1949); **Halcón maltés, El** (*The Maltese Falcon*, EUA-1941) dir. John Huston; **Mientras la ciudad duerme** (*The Asphalt Jungle*, EUA-1950) dir. John Huston; **Pacto de sangre** (*Double Indemnity*, EUA-1944) dir. Billy Wilder; **Séptima cruz, La** (*The Seventh Cross*, EUA-1944) dir. Fred Zinnemann; **Teresa** (EUA-1950) dir. F. Zinnemann; **Ventana, La** (*The Window*, EUA-1949) dir. Ted Tetzlaff.



Día de fiesta

(*Jour de fête*, Francia-1949) dir. Jacques Tati.

Este film incorpora el nombre de Jacques Tati a la nómina de los creadores cinematográficos. Su contacto con el cine había sido, hasta ahora, casual y limitado; interpretó algunos films cortos y fué el fantasma en **Sylvie et le fantôme** (Autant-Lara, 1944, no estrenada en Montevideo). Antes había sido actor de music-hall y antes, deportista, sobresaliendo siempre como un mimo irreprimible, fuertemente expresivo. Es frecuente que estos especialistas en sí mismos lleguen al cine para servirse de él, como los casos de Danny Kaye y, abrumadoramente, de Cantinflas. A Jacques Tati, en cambio, le importa prevalecer dentro de un cuadro que vale por sí mismo. La medida de su ambición creadora está dada por la circunstancia, irrepetida entre otros cómicos excepto Chaplin, de ser, con alguna parcial asesoría (René Wheeler, Henri Marquet), el autor del argumento, del libreto, del diálogo, el director y el intérprete del film. Este reproduce un día de fiesta, con su noche y el día siguiente, en una aldea francesa, Sainte Severe, retrato inequívoco de cualquier aldea francesa. En las primeras horas de una mañana canicular, llegan los feriantes con su industria de maravilla, mientras un lamentable heraldo invita penosamente al regocijo popular, coronado su tartamudeo por la curiosidad beligerante de los chiquilines y por el canto del gallo, sordamente irónico. Esta descripción, comprendida toda la secuencia del día de fiesta propiamente dicho, tiene un estilo y un encanto peculiares. El ritmo de la narración es lento, como la vida misma de la aldea, y ella se aplica, con morosa delectación, al inventario de detalles físicos, visuales, que rinden, impremeditadamente, un informe tácito sobre psicología colectiva, y un espectáculo de sutil humorismo. Las aves de corral ocupando familiarmente la calzada, la vida íntima de los habitantes desbordada con franqueza sobre las veredas, la falsa ceremonia de los trajes domingueros desafiando el polvo del camino y la



clamorosa insistencia de un moscardón, he aquí la clase de apuntes con que Tati compone, devotamente, su mundo de provincia. Es preciso remitirse a René Clair, cronista del París suburbano, para encontrar una tan sabia y tan fresca y tan poética recopilación de vida diaria.

Sobre esta evocación casi rural, que los franceses habrán regustado minuciosamente, coloca Tati su personaje, François, el cartero. Alto, con esa altura zanguanga a lo Charles de Gaulle, François no impresiona por su desarrollo físico, sino, más bien, por la debilidad de su carácter, por la fragilidad de su condición humana. Él está muy convencido del carácter sagrado de su misión de cartero, pero no puede evitar el detenerse a cada paso para ayudar a levantar al palo mayor del tio vivo, o entregar a alguien un pastel, o tomar otro vaso de vino, y contar una y otra vez cómo ayudó a levantar al palo mayor. Sus características son la torpeza y la infinita bondad, y con ellas se las arregla para encarar con indulgencia el estado de militante tomadura de pelo en que vive el pueblo en cuanto lo ve llegar, emergiendo desproporcionadamente sobre su bicicleta. La reacción que François solicita del espectador contiene más simpatía que piedad, incluyendo también, en los más sensibles, un específico sentimiento de rabia por verlo tan chambón. La sola concepción de un personaje tan definido y su imposición cinematográfica por su propia conducta y no por las palabras propias o ajenas, acreditan a Tati como un creador de caracteres, aunque después se muestre como un inhábil administrador de su personaje, y aunque (eventualmente) mañana, en otros films, quiera capitalizar su invención, reiterándola indefinidamente.

De hecho, es inevitable la sensación de que Jacques Tati interpola, en una descripción que no lo precisaba más que como personaje episódico, a su más querida creación de films anteriores, o de anteriores actuaciones teatrales: el acróbata, el payaso, el mimo, que entretiene, y aún detiene, el curso de la acción, para lucir sus trucos, aunque en la exhibición vaya comprometida la unidad del film, y aunque los trucos mismos no sean siempre festejables. Esto se hace más evidente a medida que avanza el metraje y Tati desplaza hacia sí mismo el interés que al comienzo absorbía, con mayor legitimidad, la pintura de ambiente de una aldea en día de fiesta. Incluso puede desglosarse un segundo film dentro del primario, aquél que comienza con la patética renovación de los métodos de entrega de la correspondencia, en que François se empeña, soliviantado por el ejemplo de sus colegas americanos, que conoce a través de un noticiario. Importa menos, en una consideración global, cuántas carcajadas, o simple regocijo, se recogen en esta farsa adicional; pueden señalarse la exagerada duración de algunas escenas, o el excesivo tributo que Jacques Tati rinde a las viejas comedias de golpe y porrazo. Pero también es aquí donde desborda su talento de mimo (el diálogo es escaso, y el ruido gutural en que se resuelve la voz de Tati, más bien desalienta que estimula al humorismo), desatando en su "gira a la americana" las reservas de absurdo y disparate que aparecían canceladas desde la dispersión de los Hnos. Marx. Más allá de esta valoración al menudeo, importa reprochar a Tati su inconsecuencia con las mejores posibilidades del tema (la aldea se va borrando gradualmente y el día de fiesta no existe ya) proponiéndose a sí mismo como espectáculo suficiente, con escasa noción del equilibrio y unidad que el film debió tener, y con desdén de las calidades de tema y tratamiento que él mismo convocó. Más allá aún de este

reproche, es auspicioso el advenimiento de un creador con ideas propias sobre cine costumbrista, que entroncan con la mejor tradición francesa en el género, y con un arrollador talento de mimo. Si alguien consigue poner en orden estas virtudes, habrá grandes películas de Jacques Tati.

Marcha, 1 de diciembre 1951.



Vida de perro

(*Vita da cani*, Italia-1950) dir. Mario Monicelli y Steno.

POSEE UN BUEN FRAGMENTO en el que informa la vida sórdida y amena del varieté, y lo hace con un criterio imparcial en el que importan igualmente las bromas diarias y el tobogán de vanidad y prostitución de sus bataclanas. Este fragmento está mejor expuesto en **Luci del varietà** (Alberto Lattuada y Federico Fellini, no estrenada aún) que es cinematográficamente más apta, aun con sus extensas caídas de argumento. El resto del film no es ciertamente una vida de perro sino un mundo apócrifo de justicia y retribución, en el que tres bataclanas terminan por conseguir los éxitos, amores y suicidios que se merecían. Esta increíble receta, más apropiada para Hollywood que para Italia, está realizada con ineptia y simplismo por los directores Monicelli y Steno, que dejan conversar a sus intérpretes sin darse cuenta de que están haciendo una película. De todos los que conversan el más convincente es Aldo Fabrizi, que se reserva (también es argumentista) un juego completo de ademanes para confundir a patrones de hotel y mozos de café; es un guarango con talento. Los demás son figurantes sin especial cabeza, o son piernas sin mayor figuración. Parte del público debe saber que la propaganda es más sensual que la película misma.



Marcha, 21 de diciembre 1951.



Ave del paraíso

(*Bird of Paradise*, EUA-1951) dir. Delmer Daves

REHACE UNA VIEJA película de King Vidor (homónima, 1933, Dolores del Río, Joel McCrea) y coloca en una isla de los Mares del Sur a un muchacho francés, tan millonario como ingenuo (Louis Jourdan) a fin de enamorarlo y casarlo con la hija del jefe de la tribu (Debra Paget), bajo la severa vigilancia de un cuñado de cultura europea (Jeff Chandler) y con la firme oposición del hechicero (Maurice Schwarz,

pintoresco). Esta novelita sentimental podría ser meramente fantasiosa, con todo su apunte local, sus paisajes en Technicolor, sus mujeres púdicamente vestidas y la colaboración de las autoridades hawaianas para filmar pintoresquismo y horizontes marinos. Pero el film decide comunicar las supersticiones nativas, y sale pidiendo atención para la bárbara ceremonia de pisar brasas con los pies desnudos, y para la más bárbara costumbre de calmar al volcán sacrificándoles bellas damas jóvenes. Esta camisa de once varas sería muy respetable si el film comenzara por respetar las supersticiones, o las combatiera civilizadamente, pero toda su actitud es la de aprovechar el espectáculo exótico, y vender suspenso y drama a propósito de arriesgadas aventuras contra el arbitrario Más Allá. Los muchos espectadores que creen en el Más Acá podrán comprobar que la literatura del diálogo para armar y poetizar su romance se detiene con prudencia; la última moraleja del film es la de no aceptar la mezcla de razas, y deshacer en los últimos minutos la pareja trabajosamente formada, para que nadie piense en EE.UU. que sería bueno desechar la civilización y casarse con mu-

jeses salvajes. En definitiva, el film es grotesco, no será tomado en serio por público alguno en este mundo, causará probables disgustos en los civilizados cines del Océano Pacífico, incluido Hawai, y será apuntado en el débito de las tonterías que hace Hollywood cuando populariza la vida de regiones exóticas; su nivel mental no es más elevado que el de viejas y horribles fantasías sobre los gauchos sudamericanos. Su nivel artístico, que descansa en discursos y diálogos muy serviciales, compromete la solvencia del director y argumentista Delmer Daves, muy emotivo en 1944-1945 cuando dirigió a Eleanor Parker en **Con sólo pensar en ti** (*The Very Thought of You*) y en **Este amor nuestro** (*Pride of the Marines*) y crecidamente comercial en tonterías posteriores.

Marcha, 21 de diciembre 1951.



El ladrón con alma

(*Johnny One-Eye*, EUA-1950) dir. Robert Florey.

ESTA PELÍCULA ESTÁ basada en una breve narración de Damon Runyon y cuenta seguramente con la popularidad del escritor, especializado en el apunte de un mundo neoyorquino que abarca socialmente un barrio céntrico (una zona de Broadway) y que está diversamente poblado por maleantes, coristas, jugadores, contrabandistas y delatores. Tamizado por el escritor, leído en cuentos cortos, ese mundillo resulta divertido, pintoresco, dinámico y alguna vez poético; el autor

era un sagaz periodista, y escribía además en un lenguaje peculiarísimo y local que no admite la traducción y que algunos cronistas americanos dieron en llamar “runyonese”. Llevado al cine, ese interés se diluye. Sólo Frank Capra y Robert Riskin (en **Dama por un día**, 1933) consiguieron reproducir en parte el ambiente del autor, pero lo recargaron de tintas sentimentales; otros intentos comenzaron por ser sentimentales, con merma de humorismo (**Dejada en prenda**, 1934, con Shirley Temple y Adolphe Menjou), o fueron únicamente sentimentales, con humorismo apócrifo (segunda versión de **Dejada en prenda**, 1949, Bob Hope, Mary Jane Saunders). La última transcripción de Runyon es meramente policial, y narra en términos muy breves una venganza de Pat O'Brien contra Wayne Morris, por asuntos de intereses y delaciones. No solamente el texto se declara ajeno al pintoresquismo local y a la ironía lacónica con que el cuentista suele tratarlo, sino que enfatiza aún más que cualquiera de sus precedentes la historieta sentimental para señoras cursis, y se empeña en mostrar las monadas de la niña Gayle Reed (rubia, siete años, candidata a Shirley Temple, insoportable) y de un perrito tuerto que de alguna inconsciente manera resulta jugar un papel de primer plano. La dirección del veterano Robert Florey, que se pasó treinta años trabajando en Hollywood y no dejó nada memorable, obtiene algunos primeros planos, algunos sombríos enfoques, alguna afiebrada pesadilla de su protagonista, algunos apuntes dinámicos de New York nocturno. Pero su perspectiva es claramente comercial, su Runyon está abaratado, su sentimentalina es omnipotente; ningún público le creará inspirado, y la fama de Runyon se sentirá afectada. Parecen muy competentes la actuación de Pat O'Brien y los tres minutos en que Dolores Moran baila con sensualidad (como actriz es un espanto); son pocos méritos para una película que se equivoca, incluso al nivel de clase B en el que fué proyectada.

Marcha, 29 de diciembre 1951.

Títulos citados

Dama por un día (*Lady for A Day*, EUA-1933) dir. F. Capra; **Dejada en prenda** (*Little Miss Marker*, EUA-1934) dir. Alexander Hall; **Dejada en prenda** (*Sorrowful Jones*, EUA-1949) dir. Sidney Landfield.

